STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA.

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DI P. L. GINGUENÉ

MEMBRO DELL' ISTITUTO DI FRANCIA, SOCIO DELL' ACCADEMIA
DELLA CRUSCA, DI QUELLA DI TORINO EC. EC.

TRADUZIONE

DEL PROF. B. PEROTTI

CON NOTE ED ILLUSTRAZIONI

EDIZIONE RIVISTA SULL' ORIGINALE FRANCESE.

TOMO OTTAVO.

FIRENZE
1827.

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

PARTE SECONDA.

CAPO XIX.

Della Tragedia Italiana nel sestodecimo secolo. La Sofonisba del Trissino; la Rosmunda, e l'Oreste del Rucellai.

Se si ebbero finora in Francia idee false o imperfette sull'epopeja italiana, quelle che vi si formarono intorno a ciò che fu l'arte drammatica in Italia, lo sono ancora di più. E non pure uomini senza nome e senza autorità nelle lettere ne parlarono con leggerezza e disprezzo: ma l'abate d'Aubignac, il quale pretese d'insegnare agli altri l'arte teatrale, ch'ei sì mal seppe maneggiare, è incolpato dagli Italiani d'avere osato di asserire che non vi fosse arte veruna nelle tragedie italiane (1). St. Evre-

(1) Il Quadrio ne lo accusa formalmente: ,, Bisogna dire che il sig. d'Aubignac non ne vedesse mai alcuna (*tragedia italiana*), che osò dire con ammirabil franchezza che niun' arte v'era tra gl'Italiani serbata ,,. (*St. e rag. d'ogni poesia*, t. IV, p. 59). Confesso che non ho potuto rinvenire questo passo nella *Pratique du Théatre* di quell'autore; ma rinvenni sulla commedia il brano seguente, che rende verisimile l'esistenza del primo, e che fa fede della medesima ignoranza e franchezza nel parlare di ciò che si ignora. ,, Non è da dire che la commedia degl'Italiani abbia preso il luogo di quella di Plauto e di Terenzio; perocchè non ne manten-

mond, altrettanto fornito di spirito, quanto d' Aubignac ne difettava, ma spirito ipercritico, e superficiale, decise ancora più arditamente, ch' esse non meritano che se ne faccia cenno, e che il solo nominarle genera fastidio.

Egli è vero che allegò per esempio di cotali scipite tragedie italiane il Convito di Pietra, tragicommedia spagnuola, della quale non si fe' mai gran caso in Italia, e che non venne volgarizzata da veruno scrittore di grido, mentre che in Francia Molière e Tommaso Cornelio non ebbero a schifo di tradurla, e che in Italia non venne mai rappresentata se non se da compagnie erranti, a sollazzo della plebe; ed in Francia all'opposito fa parte del Repertorio nazionale destinato a ricreare le persone più ragguardevoli (1). St. Evremond aggiunse ancora con un impeto di collera, singolare in un uomo della natura ch' egli era, di non aver mai veduto tale commedia senza aver desiderato che l' autore fosse, non meno del suo Ateo, fulminato (2). Questa brama amorevole ha per iscopo Calderone, Molière, Tommaso Cornelio, ed alcuni oscuri traduttori in prosa italiana; ma niuno de' poeti drammatici, de' quali si conoscano i nomi e le opere nella storia della letteratura d' Italia. Noi non dobbiamo desiderare di veder fulminato chicchessia; se non che dobbiamo giusti rimproveri alla memoria di cotali scrittori sconsiderati, i cui falsi giudizj traviarono il nostro discernimento, e ci avvezzarono a biasimare e a disprezzare senza conoscere, e ci hanno troppo sovente e troppo giustamente esposti allo sdegno ed allo scherno dei popoli colti.

---

vero nè la materia nè la forma; i loro argomenti sono sempre un misto di serio e di burlesco, di personaggi eroici, e di mariuoli, e la maniera colla quale le compongono per lo più in tre atti e senza ordine di scene, non somiglia per nulla all' orditura degli antichi, e mi fa stupore nel vedere che i figliuoli dei Latini siano diventati sì poco istruiti nell' arte dei loro padri ,,. (Lib. II, cap. 10 ed. del 1715, p. 132).

(1) Questa osservazione è del Quadrio, loc. cit.

(2) Tutto questo trovasi in un brano intitolato *Sulle Tragedie*, tom. IV, p. 19 delle sue opere, ediz. del 1753, 12 vol. piccol. in 12.

Voltaire, che i pedanti imputano d'ignoranza, perchè la sua dottrina era più universale, meno circoscritta, e più illuminata della loro, ci parlò il primo con conoscenza e con equità di que' leggiadri spettacoli, che formavano una delle nobili ricreazioni della corte di Leone X, e di que' felici tentativi di commedie e di tragedie sul gusto antico, fatti in Roma dal cardinale Bibbiena e dal Trissino, nel cominciamento del sedicesimo secolo, mentre che i *Fratelli della passione* facevano insieme coi *Misteri*, cogli *Atti degli Apostoli* e l' *Apocalisse* di Luigi Chocquet, il divertimento della Francia (1). Allo scopo che Voltaire si proponeva, bastava l'accennare questo primo passo fatto nell'arte drammatica da una nazione, alla quale si devono anche i primi passi in tutte le altre arti. Ma è qui da notare un effetto di quella pigrizia, che, non saprei dir come, si unisce alla nostra attività di spirito. Erasi ripetuto gran pezza in Francia dopo d'Aubignac, St. Evremond ed altri autori, che nelle prime commedie italiane non si vede traccia dell'arte, per modo che non meritano la pena neppur di parlarne: noi abbiamo ancora ripetuto, dopo Voltaire, che gl'Italiani diedero colla Sofonisba del Trissino il segnale del risorgimento dell'arte tragica, conforme alla pratica degli antichi; colla Calandria del cardinale Bibbiena e colla Mandragola di Machiavello i primi esempj della commedia moderna foggiata sulla commedia antica: ma noi siamo rimasti lì senza darci pensiero di sapere, se in quel gran secolo decimosesto altre commedie ed altre tragedie erano venute dietro alle prime; anzi abbiamo tenuto per certo, che la Sofonisba era la sola tragedia italiana meritevole d'un cotal nome, sino al cominciare dell'ultimo secolo, in cui abbiamo ancora saputo da Voltaire l'esistenza d'una Merope italiana; che il rimanente non erano che drammi in musica; che per rispetto alle commedie, erano solo farse di Pantalone e d'Arlecchino, senz'arte, senza spirito e senza sapore, composte d'una mescolanza bizzarra di dialetti, espressi con lazzi e gesti di scimmia e conte-

(1) V. Dizionario di Bayle, art. *Chocquet*.

nenti solo gelosie e vendette nazionali (1). Marmontel lo scrisse nella sua Poetica; La Harpe nel suo Mercurio, e questi oltrepassando, come al suo solito, ogni confine, aggiunse, che i gesti ed i lazzi costituiscono la metà della commedia italiana *come costituiscono la più gran parte della loro conversazione, e sovente del loro spirito.*

Riferisco qui siffatte ridicole decisioni d'uomini, che sono ciò nondimeno tenuti in conto di giudici assennati, e di cui la gioventù francese rispetta e va ripetendo le sentenze, perchè possiamo comprendere, come interviene che le altre nazioni ci accagionino d'ignoranza, di presunzione, d'inciviltà, e di leggerezza; perchè impariamo ad arrossire di così fatte opinioni non meno false che scortesi ed inospitali; finalmente perchè siamo impegnati da questa utile vergogna a studiare con qualche attenzione ciò di cui erano affatto ignari coloro, che ne hanno proferito un siffatto giudizio; ad essere giusti verso gli stranieri, e, se si può, alquanto più modesti sul conto nostro.

Non prenderò qui a ripetere quello che si legge dappertutto sull'origine della tragedia greca, sulla natura e sulle forme che ebbe presso degli Ateniesi. Cotali forme e natura ebbero qualche varietà dal genio differente dei tre sommi tragici; comecchè nella sostanza tutto derivasse dal medesimo sistema, e tendesse in tutti e tre al medesimo fine. Dacchè la tragedia discese dal carro di Tespi, e montò con Eschilo sulla scena, essa fe' parte, non altrimente che tutte le altre arti, di que' lodevoli ordinamenti politici e morali destinati a condurre un popolo ingegnoso e sensitivo per la via del piacere alla virtù. Quel popolo era ad un tempo leggiero e crudele, superbo e troppo presontuoso nella prosperità, e facile a smarrirsi d'animo nella sventura: lo spettacolo delle calamità dei re, della caduta degli imperi, dei grandi rivolgimenti della fortuna, correggeva, o almeno che sia andava temperando i

(1) Tornerò di nuovo a parlarne ragionando della Commedia. V. in appresso il cap. XXIII, circa il fine.

(2) *Mercurio* di marzo 1772.

suoi vizj colle dolci commozioni della pietà, e con un terror salutare.

In una parola, la tragedia greca non era un frivolo divertimento, ma una gran festa data al popolo, in solenni occorrenze, dai magistrati, ai quali, siccome quegli che erano soltanto i depositarj di un'autorità che il popolo potea quando che fosse ripigliare, importava di lusingarlo e renderlo ad un tempo migliore. I poeti per proprio vantaggio, non meno che per quello de' magistrati, che facevano rappresentare i loro componimenti teatrali, miravano a questo doppio scopo, e l'attenta lettura di quelli, che a noi pervennero, ci da a divedere, che non lo perdevano mai di vista.

Il fine di queste rappresentazioni, e le occasioni in cui si davano, non pure stabilirono l'ordine e le forme, ma anche le regole dell'arte. Il coro, che era stato nell'origine la parte essenziale dello spettacolo, anzi lo spettacolo istesso, fu conservato, come per rappresentare il popolo; ed il pensiero di lusingarlo ad un tempo e farlo migliore si manifesta nella cura, che ebbero, di mettere nella bocca del coro i voti pei buoni, il biasimo dei cattivi, e le sentenze morali derivate dai delitti o dalle sventure dei personaggi. La necessità di interessare ad un tratto una gran moltitudine, di fissarne l'attenzione con commozioni continue e gagliarde, dettò la regola dell'unità d'azione: dacchè si introdusse la continuazione non interrotta di quest'azione (le sue differenti parti da noi chiamate atti essendo soltanto separate dal coro, che non lasciava la scena) rese indispensabile la regola dell'unità di tempo: l'impossibilità di cambiare le decorazioni sù teatri sì vasti prescrisse quella dell'unità di luogo. Le esposizioni dovettero essere semplici e chiare; le favole e gli intrecci poco complicati, acciò la mente degli spettatori fosse più libera e l'anima tutta quanta potesse darsi alle sue commozioni; la pompa dello spettacolo e l'armonia dei versi erano fatti risaltare dalla vivacità e dall'espressione della musica, affinchè quelle medesime commozioni avessero più efficacia, ed entrassero ad un tratto per tutti i sensi. Il genio dei poeti che ricevea questi

materiali dalla natura stessa della cosa, vi aggiunse le peripezie, o improvvisi cambiamenti nella condizione di personaggi; l'arte di trarre dai caratteri i principali ordigni dell'azione, di distribuirne e graduarne le varie parti per destare la curiosità, e sospendere la catastrofe, a doverla rendere più sorprendente: in fine tutte le regole di questa bell'arte, sbozzata da Tespi e da Frinico, recata ad un sì alto grado da Eschilo, perfezionata da Sofocle, e di cui Euripide alterò per avventura la purezza, ma ne ampliò i confini, o per lo meno ne accrebbe l'efficacia su gli effetti del cuore.

La tragedia fu dunque appo i Greci non pure un'arte nativa, ma un grande ordinamento politico e morale. La sua introduzione presso i Romani fu soltanto, del pari che quella delle altre arti, l'adozione di un frutto forestiero, un prestito tolto alla Grecia. Questo popolo nato per la guerra, tutto intento per parecchi secoli alla sua difesa ed al suo ingrandimento, ebbe alla fine dagli Etrusci il rozzo abbozzo di una commedia satirica (1). Oltre ad un secolo dopo (2), e cinquecento quattordici anni dalla fondazione di Roma, Livio Andronico

---

(1) E' noto che i Romani dovettero agli Etrusci la maggior parte delle loro instituzioni; la toga, diversa nelle diverse età, i fasci consolari, la sedia curule, le feste, l'arte degli aruspici, i combattimenti dei gladiatori, i baccanali, e finalmente le rappresentazioni sceniche fatte da attori, detti istrioni, dal nome etrusco *hister*. I primi istrioni, che chiamarono dall'Etruria, vennero in Roma l'anno 390 dopo la sua fondazione. Tito Livio (Decad. I, lib. VII) accenna l'occasione in cui essi vennero chiamati, e furono instituiti i giuochi scenici. Questo passo è a lungo riferito dal Tiraboschi, t. 1, p. 88 e 89; da Duclos *Memorie sui giuochi scenici*, *Accad. delle Iscrizioni*, t. XXI, e da tutti quegli che presero a scrivere sul teatro dei Romani. Gli Osci recarono pure in Roma le Atellane, che rappresentavano nel loro idioma. Stabilito che fu questo spettacolo, i giovani romani ne furono sì smaniosi, che ottennero il privilegio di rappresentarle in luogo degli attori di Atella, mantenendo il nome ed i diritti di cittadini romani. Era da principio uno spettacolo decente e morale; si corruppe in appresso, e giunse a tale licenza sotto Tiberio, che ne fece doglianza al senato, il quale cacciò gli istrioni da tutta l'Italia. V. Tacito Annal. L. IV.

(2) Cento ventiquattro anni.

fe' prova il primo d'imitare le tragedie greche (1). Nevio lo seguì bentosto, ed a questo vennero dietro Ennio, Pacuvio ed i due Acci: tutte le loro opere furono dal tempo distrutte, e ci pervennero soltanto i titoli ed alcuni frammenti di forse cento venti o cento trenta di cotali componimenti scenici, e tutti questi titoli, da tre in poi che sono romani (2), indicano argomenti tratti dal teatro greco. Se in tempi posteriori Giulio Cesare, Vario, Ovidio, ed alcuni altri scrissero tragedie, esse pure furono tolte ai Greci (3): finalmente tutto il teatro che viene ascritto a Seneca è, fuor solamente che l'Ottavia, che sappiamo però non esser di lui, un teatro greco in versi latini. La tragedia romana, tuttochè da principio adoperata nei giuochi pubblici, la cui instituzione aveva avuto alcun che di religioso non fu dunque nè nella sua origine, nè ne' suoi progressi, altra cosa se non se la stessa tragedia greca; e niente ebbe di nazionale, niente di accomodato ai costumi ed agli altri ordinamenti del popolo, al quale die' solo uno spettacolo di puro diletto, le cui momentanee commozioni non furono indiritte a verun fine.

Essa si dileguò insieme con tutte le altre arti nella lunga e densa notte dei secoli barbari. Allorquando i popoli cominciarono a respirare, e che nell'Europa moderna il naturale amore degli uomini nella civile comunanza pei giuochi e per gli spettacoli si ridestò, il clero, depositario degli scarsi lumi,

---

(1) Egli stesso era greco, o per lo meno di quella parte dell'Italia che si chiamava Magna Grecia e che oggi giorno appartiene al reame di Napoli. Questa parte soggiogata dai Romani diè loro i primi maestri nelle lettere e nelle belle arti. Livio Andronico, che fu condotto schiavo in Roma è chiamato *Semigreco* da Svetonio (*de grammat. illustr.*) del pari che Ennio, nato nella medesima contrada, e che fiorì poco dopo in Roma.

(2) Il *Paolo* di Pacuvio, il *Decio* e gli *Eneadi* ed il *Bruto* di Accio. Quanto allo *Scipione* di Ennio, era un poema sulle imprese di Scipione l'africano, e non una tragedia (V. la bella edizione dei frammenti di questo poeta, fatta per cura di Fr. Esselio, Amsterdamo, Welsteiu, 1707).

(3) Si conosce solo di nome l'*Edipo* di Giulio Cesare, l'*Ajace* d'Augusto, il *Tieste* di Vario, la *Medea* d'Ovidio ec.

che non si erano del tutto spenti, sentì di quale importanza fosse per lui il dirigere quell' amore rinascente, e l' impedire che distornasse il popolo dagli oggetti, de' quali aveva cura d' intertenerlo. Quindi quelle *Feste* ridicolosamente pie *del-l' Asino*, *dei Pazzi*, *degli Innocenti*; quindi quando le idee e le lingue fecero qualche passo di più quelle sacre rappresentazioni della *Passione e dei Misteri*, della vita dei *Santi* e delle *Sante*, e dei tormenti dei martiri (1). Niente per certo somigliava meno la tragedia greca, e ciò non pertanto vi si scorge che mirava al medesimo fine d' esercitare su gli animi e sulle immaginazioni un' influenza, non nazionale, ma universale, favorevole alle opinioni superstiziose dei tempi, ed alla credulità popolare, come l' influenze della tragedia greca lo era ai sentimenti di patria ed all' amore della libertà.

Ma nella contrada medesima, d' onde partiva così fatta influenza, e sotto gli occhi della podestà che la esercitava a suo vantaggio, in Italia, quando gli animi cominciarono ad illuminarsi, che lo studio delle lingue dotte salì di nuovo in istima, ch' una nuova favella ebbe appreso a foggiarsi sulle antiche ed a produrre capolavori eguali a que' ch' esse avevano

(1) V. quello che dissi intorno al S. *Giovanni* a S. *Paolo* di Lorenzo de' Medici, ed in generale sulle *Rappresentazioni sacre*, tom. IV, p. 246 e seg.. Esse vennero innanzi alla vera tragedia, e l' amore per esse continuò anche dopo la sua nascita; e dacchè si rappresentò, nel 1449, *Abramo ed Isacco* di Feo Belcari, sino alla tragedie sacre di Lottini, che scriveva sullo scorcio del secolo XVI, e la cui vita e carriera drammatica s' innoltrò nel secolo seguante, si annovera un gran numero di così fatte rappresentazioni. Alcune di esse non sono senza merito nel fatto dello stile; in alcune altre i tratti di semplicità e di credulità, la mescolanza del sacro col profano, e del comico triviale coll' affettazione del tuono tragico, potrebbero dilettare un qualche momento; ma basta il farne questo cenno generale, e, non avendo esse per nulla contribuito ai progressi dell' arte, vale assai meglio passar sopra alcuni particulari, che non recherebbero verun frutto. Mi sarebbe stato assai agevole lo astendermi su questa epoca sgraziata, e farne un capo a parte: le sorgenti sono copiose; ma mi è sempre molesto l' arrestarmi su quello che invilisca l' umano intelletto, e mi affretto di giungere a quello che lo onora.

prodotto, si sentì che cotali farse monacali non erano la via per sollevarsi all'altezza della tragedia antica, e si fe' prova di calzare il coturno, come si era toccata la lira, e dato fiato all'epica tromba; ma non si tentò di farlo nella lingua novella. Dal cominciamento del quartodecimo secolo lo storico Albertino Mussato (1) aveva lasciato due tragedie latine, foggiate sù quelle di Seneca, intorno ad argomenti tratti dalla storia profana; anzi una di esse (2) era tratta non pure dalla storia moderna, ma dalla recente, e volge sulla morte di Ezzelino, tiranno di Padova. La divisione in cinque atti, con un coro in fine di ciascheduno, la forma delle narrazioni e del dialogo, ed anche l'elocuzione, avvegnachè snervata e poco elegante, danno a divedere che l'autore si propose Seneca per modello.

Nel primo atto la madre di Ezzelino e d'Alberico narra loro da chi li ebbe; e lo strano genitore, del quale fa loro un lurido ritratto, è il demonio. Il secondo atto si aggira su di un racconto fatto da un messo delle calamità della patria, e delle prosperità del tiranno. Nel terzo egli ragiona col fratello dei disegni, che ebbero per essi buona riuscita, e di quelli che vanno meditando. Si viene ad annunziar loro la presa di Padova, ed essi vanno colle loro genti per ripigliarla, e di botto il coro narra la spedizione e la vittoria di Ezzelino, la sua tornata in Verona, luogo della scena, e l'orrida strage dei prigioni. Gli avvenimenti si accumulano, ed il corso del tempo sparisce; perocchè nell'atto seguente, un messaggero racconta tutta la guerra fatta dal tiranno in Lombardia, la lega formata contro di lui e la sua morte. La narrazione della morte di suo fratello Alberico comprende tutto intiero il quinto atto. E' dunque per ogni rispetto una pessima tragedia; ma pure è la prima, nella quale siasi tentato di applicar l'arte degli antichi alla rappresentazione di fatti moderni. „ Le passioni, dice

(1) Morto nel 1330.

(2) *Eccerinis*; l'altra ha per argomento la morte d'Achille, ed è intitolata l'*Achilleis*. Ho già parlato di questi due componimenti, t. II. p. 224.

Napoli Signorelli (1), vi sono espresse con efficacia, ed un interesse nazionale vivifica tutte le parti del dramma; non è una tragedia fatta da un discepolo di Sofocle, ma, se si pon mente alla barbarie dei tempi, ed alla condizione delle lettere nel rimanente dell' Europa, non si leggerà senza maraviglia e senza diletto „.

Nulladimeno le *Rappresentazioni sacre*, *i Misteri* si davano ancora in Roma, in Firenze, ed in altre città d' Italia, e vi si spiegava una grande magnificenza, ed anche cotali componimenti avevano una spezie di regolarità.

Nel secolo quindicesimo, in quel movimento universale, che recava alla ricerca ed allo studio degli antichi, era naturale che la Musa tragica facesse nuovi tentativi. Gregorio Corraro (2), nobile veneziano scrisse a diciotto anni una tragedia di Progne. Laudivio, nato in Vezzano, nella Lunigiana, ne compose una in versi jambici sulla cattività del famoso generale Jacopo Piccinino (3), fatto prigione dal re Ferdinando il Cat-

---

(1) *Storia critica de' teatri ant. e mod.*, t. III; p. 37.

(2) Nato nel 1411 e morto nel 1464. Egli fu protonotario apostolico, e quindi patriarca di Venezia. La sua tragedia fu stampata in Venezia nel 1558. Altre opere sono state da lui composte; esse sono accennate nelle *Notizie delle opere degli scrittori Veneziani*. I suoi tre *sermoni* in versi latini, rimasti inediti fino al principio del secolo XIX, vennero tradotti in italiano da G. A. Moschini, e pubblicati col testo a fronte; il primo col titolo: *dell' educare la prole*, Venezia 1804, gli altri due intitolati: *Dell' importanza di fuggire le leggiere colpe*; *La buona condotta della vita può sola tenere in freno la lingua del volgo*. ibid. 1809. (X.)

(3) *De captivitate ducis Jacobi, tragoedia*. Si conservava manoscritta nella Biblioteca Estense in Modena, ed è anche divisa in cinque atti con cori. Nel quarto atto, il re Ferdinando agita col carnefice la quistione intorno alla condotta che deve tenere con Jacopo Piccinino, che gli si diè nelle mani, sulla fede dei trattati. Il carnefice avvisa che si debba uccidere, e non gli è malagevole di persuaderne il re. Si vede in appresso Piccinino nella sua prigione; il carnefice giunge, e gli fa noto *con dispiacere* l' ordine che gli venne dato. Il generale vi si sottomette, ed il carnefice adempie al suo dovere. La scena è da principio in Ferrara, poscia in Napoli, e di nuovo in Ferrara. Questa tragedia è ancora più difettosa dell' *Eccerinis*; ma è il secondo monumento del risorgimento dell' arte. Vedi *Stor. crit. de' teatri*, loc. cit. p. 52, ec.

tolleco, e poscia per suo comandamento ucciso. Sulpizio da Veroli, professore di belle lettere in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII, vi fece rappresentare una tragedia da lui composta, della quale s'ignora il titolo, e nella lettera dedicatoria delle sue note su Vitruvio (1) si gloria di essere stato il primo a restituire, dopo tanti secoli, questo genere di spettacoli ai Romani. In questo mezzo tempo il famoso Pomponio Leto, fondatore dell'Accademia Romana, rimetteva pure sulle scene le commedie di Plauto e di Terenzio, ed i due Cardinali Pietro e Raffaele Riario, nipoti di Sisto IV, facevano con somma magnificenza le spese di quelle rappresentazioni. Uno dei loro poeti fu Carlo Verardi, arcidiacono di Cesena, sua patria, e segretario dei Brevi (2), il quale diè al loro teatro due spezie di tragedie, una in prosa sulla presa di Granata fatta da Ferdinando (3), l'altra in versi esametri, intorno all'attentato commesso da un sicario sulla persona di quel re (4).

Ma tutti questi primi tentativi erano fatti in latino, il che prova che siffatti sontuosi spettacoli erano solo per una scelta adunanza, e non pel popolo, il quale avrebbe nulla inteso. La prima tragedia, che apparve sul teatro, in buon italiano, e con una qualche ombra di un'azione regolarmente condotta, è

---

(1) Indirizzata al cardinale Raffaele Riario.

(2) Nato nel 1440, e morto nel 1500.

(3) E' intitolata *Historia Boetica*. In effetto altro non era che la storia di quell'assedio narrata e ridotta in dialoghi.

(4) *Fernandus servatus*. Carlo Verardi ne formò la orditura; Marullino suo nipote ne fece i versi. Ferdinando, ferito, è sanato per un miracolo di S. Jacopo: l'azione è continua e non ripartita in atti. Gli attori sono Plutone, Aletto, Tisifone, Megera, Ruffo (che è il sicario), la regina, la balia, S. Jacopo, il cardinale Mendoza ed il coro. Plutone ragiona delle religioni di Cristo e di Maometto, e ad un tempo di Piritoo, di Castore, di Oreste e d'Ercole. Il componimento è intitolato *tragicomoedia*, ed è dedicato all'arcivescovo di Toledo e primate delle Spagne, Pietro Mendoza; e si legge nella lettera dedicatoria, che la rappresentazione fu oltre misura applaudita dal papa, e dai cardinali. Questi due drammi del Verardi furono stampati la prima volta in Roma, nel 1493, in 4. *Napoli Signorelli*, *ub. supr.* p. 55 e seg.

l'Orfeo di Angelo Poliziano. Si è detto nella vita di quest'uomo celebre, che lo avea composto di diciotto anni, nello spazio di due giorni, fra il tumulto e le distrazioni delle feste (1). Tutto concorre dunque a rendere prezioso un sì elegante componimento. Questi primi dogliosi accenti della moderna Melpomene, che furono lo scherzo di un giovane, non recherebbero certo verun diletto sui nostri teatri, ma si leggono pure tuttavia con piacere.

Poco stante, all'esempio di Roma e di Firenze, i duchi di Ferrara diedero feste drammatiche, la cui splendidezza avanzò quanto erasi fino allora veduto. Ercole I, che pareggiava in magnificenza i sovrani più potenti, fece rappresentare su di un gran teatro, innalzato nella corte del suo palazzo (2), *i Menecmi* di Plauto volgarizzati, ed aveva egli stesso lavorato intorno a quel volgarizzamento (3). L'anno dopo, fece dare il *Cefalo*, dramma pastorale in cinque atti, scritto in ottava rima da Niccolò di Correggio, principe non meno nelle lettere, che nel mestiere dell'armi illustre; in appresso l'*Anfitrione* di Plauto tradotto in terza rima da Pandolfo Collenuccio da Pesaro (4). Si fu pel medesimo teatro che questo poeta scrisse la sua tragedia di *Giuseppe* (5), e che altri letterati di grido furono adoperati a tradurre altre commedie di Plauto e di Terenzio, e che Antonio da Pistoja compose due tragedie, l'una intitolata *Filostrato e Pamfila*, l'altra *Demetrio*, *re di Tebe*, amendue in terza rima, con istrofe cantate nel fine di ciascun atto, per tener luogo degli antichi cori (6); che alla per fine il conte Bojardo, autore dell'Orlando innamorato, dettò in terza rima

---

(1) V. di sopra; tom. IV, p. 255.

(2) 25 gennajo 1486.

(3) V. le lettere d'Apostolo Zeno, t. III, p. 160.

(4) Venezia 1530 in 8.°

(5) Stampata parecchie volte nel secolo seguente, e ristampata nel 1564, con correzioni.

(6) Furono amendue stampate in Venezia nel 1508, a ristampate dieci anni dopo, in 8.°

ed in cinque atti il *Timone misantropo*, tratto da un dialogo di Luciano.

Leone X che alla magnificenza dei Medici univa mezzi, che niun sovrano moderno ebbe mai in suo potere, diede all'arte drammatica quegli incitamenti che profondeva per tutte le arti, (1). Sedeva da due anni sulla Santa Sede, allorchè il Trissino gli dedicò la sua tragedia di Sofonisba (2). Questo poeta non era uomo di genio, ma di uno spirito regolare, e coltivato da ottimi studj: lo feci bastantemente conoscere ragionando della sua Italia liberata (3); richiamerò solo qui alla memoria che non fu nè arcivescovo, nè prelato, come Voltaire disse per isbaglio, e come si ripetè da taluno dopo di lui sulla sua parola (4); e che non si ha prova veruna che Leone X abbia fatto rappresentare la sua tragedia (5).

Il Trissino, non che possa venir rimproverato di non avere veruna conoscenza dell'arte, ma potrebbe essere incolpato all'incontro di aver troppo servilmente seguito le regole e gli esempj degli antichi Greci, nell'appresentare ai moderni un fatto desunto dalla storia romana; e fu questo un errore in cui caddero tutti i poeti, che tennero dietro al Trissino nella carriera da lui novellamente aperta. Non si diedero a contemplare la natura e l'uomo in se medesimi (6), ma bensì vollero stu-

---

(1) In diverse solennità vennero rappresentate alla sua presenza le due commedie di Plauto il *Penolo* e le *Bacchidi*, ed il *Formione* di Terenzio. Il Mureto fe' per questa un prologo, che fu recitato innanzi al cardinale Ippolito d'Este. L'*Ippolito* di Seneca fu anche rappresentato nel palazzo del cardinale di S. Giorgio. Il dotto professore ed Oratore Tommaso Inghirami sosteneva la parte di Fedra, e mostrò tanta abilità, che gli restò il soprannome di Fedra.

(2) Nel 1515, fu però stampata soltanto nel 1524.

(3) Tom. VI, p. 244, e seg.

(4) V. *ibid.* p. 112; devo aggiungere all'esempio che addussi in quella nota, quello di Chamfort, il quale nell'*Elogio di Molière* dice, che il teatro va debitore della sua prima tragedia ad un arcivescovo; ed in nota: *La Sofonisba dell' arcivescovo Trissino*.

(5) V. Tiraboschi, t. VII, part. III; p. 121.

(6) Queste osservazioni che mi parvero assai assunte sono trat-

diare quella e questo in Eschilo ed in Sofocle, perchè portarono opinione, che quelli avessero conosciuti ed espressi gli abiti umani, i costumi e le passioni in quel modo, che a tragico apparteneva. Come adesso gli amatori della pittura disegnano in carta e formano in creta la Venere e l'Apollo senza punto avere in mente nè il tempio dove furono quelle statue un dì collocate, nè la religione di coloro che un dì le venerarono, e loro offrirono incensi e vittime: così i primi tragici italiani posero ogni cura a seguir con diligenza le tracce de'Greci, nè loro cadde in animo gran fatto d'indagare, se quei poeti, oltre al fine poetico che è di piacere e di commovere, riguardarono, componendo tragedie, un fine anche politico e proprio alla loro nazione ed età e se gli spettacoli orribili e le crudeli stragi de're comandate dagli Dii, le quali piacquero agli Ateniesi, perchè lusingavano l'umore repubblicano, dovessero essere care ancora agli Italiani del secolo decimosesto. Persuasi essendo eglino, che il fine, la natura e la forma della tragedia greca fossero perfettissime, vollero che la nuova tragedia ne avesse le medesime proprietà: cioè che trattasse argomenti gravissimi e crudelissimi, simili a quelli delle tragedie ateniesi, o veramente gli stessi. Vollero anche che avesse di continuo un coro, dinanzi a cui succedessero tutti i principali avvenimenti della favola, e che riempiesse il vuoto tra atto ed atto con sue canzoni e cantilene. Stabilirono inoltre, che nella favola vi fosse unità d'azione, di tempo e di luogo, e che l'avvenimento procedesse a poco a poco senza grande intralciamento di casi estranei e di episodj, e ne fossero le peripezie spontanee e naturali e le agnizioni, ove occorressero, regolari e fatte con maturità ed evidenza; e decretarono insieme, che semplici fossero i costumi dei personaggi e

---

te dal *Ragionamento* posto in capo alla raccolta intitolata: *Teatro antico Italiano*, stampato in Livorno colla data di Londra, 8. vol. in 12, 1786—1789, t. I, p. XXVI. Questa raccolta, fatta con discernimento, può tener il luogo di molte edizioni originali, divenute assai rare.

del tutto antichi, e semplice ne fosse lo stile, benchè alquanto nobile; e in questa maniera operando si confidarono d'imitare la greca tragedia e di giungere alla perfezione.

Caddero senza dubbio in inganno, ma il loro inganno è plausibile. Potevano immaginare una forma di tragedia differente dalla Greca, ed acconcia ai costumi nazionali, e conforme al gusto moderno; ma, oltre che era loro a tal fine bisogno di una libertà, che più non esisteva, la profonda venerazione, in che si avevano allora gli antichi, l'applauso, che ottenevano dai dotti le cose che erano adornate d'abito greco, ed un certo fato, per cui le arti non ricevono subito incremento e perfezione, tutte queste cagioni insieme unite tolsero loro la voglia di essere inventori; e per avventura anche l'opportuno sapere. Si è in considerandoli sotto un tale punto di vista, in richiamando alla mente questi fatti, in rammentando nel leggerli la barbarie che dominava allora su tutte le arti e particolarmente sulla drammatica, in tutto il restante dell'Europa, che s'impara a giudicare più rettamente ed a ragionare più convenevolmente delle fatiche di quegli illustri benefattori delle lettere, de' quali i Francesi non possono in qualche modo deprimere ed oscurare la gloria, senza abbassare ed offuscare la propria.

Il primo e per più rispetti il più pregevole di tutti, il Trissino, volendo dare all'Italia una tragedia, formata sulla norma delle tragedie greche, come le diede in appresso un poema epico formato su quella dell'Iliade, poteva limitarsi a tradurre: ma se le forme dell'arte che adoperò, non gli pertengono, gli pertiene almeno che sia l'argomento. Egli scelse dalla storia un fatto insigne ed importante, che appropriò al teatro, conservando nella divisione degli atti e delle scene, nell'intervento del coro, e nel dialogo, il disegno, le gradazioni, in una parola, quanto fu in lui, l'arte de' gran maestri, che si propose ad imitare.

Il soggetto della Sofonisba è tutto intiero nel trentesimo libro di Tito Livio, e ne' due precedenti, ne' quali si legge che Scipione, nella guerra d'Africa, avea saputo trarre alla parte

de' Romani il vecchio Siface re di Numidia, cui i Cartaginesi ricondussero al loro partito, dandogli per moglie Sofonisba, figliuola d'Asdrubale; che il giovane Massinissa (1), re d'una parte della Numidia, al quale Siface avea tolto i suoi dominj, combattè da principio pei Cartaginesi, ma che cambiò nel medesimo tempo che Siface; che ritornò ad essere l'alleato di Roma, allorchè Siface tornò ad esserlo di Cartagine, vinse quel re coll'aiuto de' Romani, riconquistò le sue terre, lo fe' prigione, trasse alle mura di Cirta, sua capitale, ed, avendo mostrato ai cittadini il loro re carico di ferri, fu accolto senza resistenza nella città. Vi si legge ancora, che nell'entrare che fece, nel palazzo di Siface, Sofonisba gli si fe' incontro, si gettò a' suoi piedi, lo scongiurò di non darla viva in potere de'Romani, e di darle innanzi la morte, se non aveva altra via con cui sottrarla alla schiavitù; che Massinissa gli diè la sua parola; che, colpito dalla bellezza di quella regina, e temendo di essere dai Romani sforzato a darla nelle loro mani a malgrado della sua promessa, la menò il giorno stesso in moglie; che Lelio, luogotenente di Scipione, ne lo riprese acremente, e che la cosa essendo stata narrata a Scipione, questo console, il quale sapeva che Sofonisba avea reso Siface nemico di Roma, sospettando non facesse altrettanto di Massinissa, lo confortò a vincere se stesso, a non voler procacciarsi la propria ruina unendosi ad una donna, la quale era implacabile nemica de' Romani, e che la fortuna delle armi avea fatta loro schiava. Vi si legge in fine, che Massinissa, non vedendo più altro mezzo di mantenere la fede da lui data a Sofonisba, le mandò il veleno, lasciandole di farne quell'uso che credeva opportuno, e ch'ella lo prese senza lagnarsene e senza dare il più lieve segno di terrore.

Questo semplice estratto di Tito Livio pare essere quello della Tragedia del Trissino, tanta è la cura ch' egli si diede di conservare i caratteri e i fatti somministratigli dalla Storia, e vi aggiunse solo una circostanza rilevante, la quale prova che

(1) Tito Livio lo chiama *Masquissa*.

avea di già l'idea delle convenienze sceniche. L'improvviso amore di Massinissa per Sofonisba, e le repentine sue nozze, di cui Tito Livio non dà altra ragione, se non col dire che i Numidi sono fuor di misura proclivi alla lascivia (1), non parendo al Trissino nè dicevole, nè drammaticamente verisimile, finse che Sofonisba era stata promessa a Massinissa da suo padre Asdrubale, anzi che il Senato di Cartagine la forzasse a prendere per marito Siface, e che la violazione di cotale promessa fe' salire in grande sdegno Massinissa, e levò in arme i due re. Questo dice ella nella prima scena ad Erminia sua confidente ed amica, con essa nutrita, e da lei amata come sorella, e le racconta alquanto a lungo la condizione delle cose risalendo alla fondazione di Cartagine, e parecchi particolari, che non possono essere nè da lei, nè dallo spettatore ignorati: ma siffatta esposizione dà però notizia di cose essenziali innanzi accadute, e può tener luogo di prologo.

Siface uscì di Cirta, sua capitale, per assalire Massinissa ed i Romani. Sconfitto in una battaglia, è presto a venire ad una nuova giornata che dee decidere della sua sorte. Sofonisba ne attende novella, ed Erminia la conforta a tutto sperare dagli Dei, e si avviano al tempio per implorarne l'aiuto: il coro, composto di donne, esce spaventato. Debbono esse rendere avvertita la regina del terrore sparso in tutta la terra? Il nemico è giunto alle porte: tutto presagisce mali estremi. Questo è il primo atto.

Un famiglio del re viene ad annunziare la sua disfatta. Sofonisba intende cotale disastro, nell'uscire dal tempio. Il coro geme a lei d'intorno; ma ella è ferma piuttosto di morire, che di vivere schiava dei Romani. Un messo arriva gridando alle donne di fuggire, e riparare a qualche luogo sicuro, perchè i nemici sono già entro le mura, e narra alla regina come i cittadini aprirono le porte a Massinissa, allorchè questi fe' vedere il loro re incatenato. Massinissa apparisce con tutta la pompa trionfale, e Sofonisba se gli fa incontro: le sue preghiere e la

(1) Ut est genus Numidarum in venerem praeceps, l. XXX.

promesse del re sono quali si leggono in Tito Livio: e vuolsi notare che in questa scena nè l'uno, nè l'altro fan cenno del loro amore.

Sofonisba da principio è tutta timore, ed in seguito tutta fiducia; Massinissa è tutto cortesia e magnanimità. Entrano insieme nella reggia. Le donne del coro deplorano i mali della patria, e sperano che la giovane lor regina potrà alleviarli pel dominio che sembra vada acquistando sul cuor del vincitore.

Lelio arriva; ammira la bellezza della città caduta in potere dei Romani, assecura le donne al suo aspetto tremanti, e chiede ove si trovi il nuovo loro re Massinissa. Un messo, il quale esce del palazzo, gli fa noto che Massinissa sta là entro con Sofonisba, sua novella sposa, e gli va ad una ad una toccando tutte le circostanze di quelle nozze repentine, alle quali ella s'indusse per fuggire la servitù. Massinissa viene egli stesso a manifestargli la cosa. Nasce una contesa: Lelio vuol mandare la regina a Roma insieme con Siface e cogli altri cattivi; Massinissa la difende come donna, come regina, ed in fine come sua sposa. Catone, camerlingo del campo, incaricato di raccogliere il bottino, calma quella contesa, proponendo di stare alla sentenza di Scipione. Massinissa vi acconsente: Lelio ed egli si abbracciano, e vanno insieme dal console.

Il quarto atto incomincia dall'arrivo di Scipione, al quale Catone presenta i prigioni Numidi, e con essi lo sventurato Siface. Scipione comanda che siano condotti nel campo, e s'intertiene alquanto con Siface, per mostrargli il duolo che prova nel vederlo in quell'infortunio. Siface, non altrimente che in Tito Livio, accusa Sofonisba, la quale tanto seppe dire, che gli fece impugnare le armi contro i Romani: ma nella sua miseria ha un conforto, ed è, ch'ella, avendo sposato il suo maggior nemico, sedurrà lui pure e lo spingerà alla sua ruina. Scipione gli risponde cortesemente, gli fa levare le catene, e comanda che sia menato al suo alloggiamento, dove abbia a stare non come prigione, ma come amico.

Viene Massinissa. Scipione dopo aver fatti gli encomj dovuti al suo valore ed a' suoi meriti verso la repubblica, vuol

confortarlo a dover rimettere ai Romani Sofonisba loro schiava. Questi richiama alla memoria di Scipione, che era stata promessa in isposa a lui prima che a Siface, e ch'egli non fe'che ritogliere una cosa sua: nel tempo che gli vengono restituite le sue terre, da lui col suo valore riconquistate, gli si vorrà involare la moglie, ch'egli antepone alla corona? Alla perfine prega il console, che non voglia mettere a questa dura prova la sua amicizia pei Romani. Scipione insiste, e Massinissa, in luogo di ostinarsi, dice che penserà a trovar modo come servire al volere di lui, e ad un tempo mantenere a Sofonisba la sua promessa di mai non darla en potestà d' altrui, mentre che viva. Il coro, che era stato allontanato, rimasto solo sulla scena, esprime il dolore che gli cagiona, per rispetto alla sorte della regina, la tristezza che era dipinta sul volto di Massinissa, quando si partì da Scipione, ed entrò nel palazzo. Una donna viene ad avvertire quelle del coro, che siano preste ad accompagnare al tempio la regina, la quale vuol recarsi ad implorare l' aiuto degli Dei: esse gli fanno palesi i loro timori, e si lagnano insieme sulle nuove sventure, che credono soprastare.

Una serva arreca più trista novella: mentre la regina stava facendo gli apparecchi delle nozze, le giunge un messo di Massinissa; questo re, non trovando più via da liberarla, le mandò un vaso pien di veleno (1) ch' ella prese arditamente. Le particolarità di questo racconto hanno veramente un colorito antico. In quello che va innanzi, l' azione procede con regolarità e semplicità, ma con freddezza, e la tragedia aggiunge pres-

---

(1) E le fè dire queste parole:
Madonna, il mio Signore a voi mi manda
E dice che servata volentieri
V' avria la prima sua promessa fede
Siccome dovea far marito a moglie;
Ma poichè questa dalla forza altrui
Gli è tolta, ecco vi serva la seconda,
Che non andrete viva nelle forze
D' alcun Romano; e però vi ricorda
Di far cosa condegna al vostro sangue.

sochè niente alle commozioni, che può produrre la storia; ma qui ed in quello che vien dopo, allorchè Sofonisba si mostra pallida, e moribonda, quando si leva una contesa d'amicizia tra la regina e la sua fedele Erminia, la quale vuol morire con lei; alla vista di quelle donne piangenti, che le si fanno d'intorno, d'Erminia che la sostiene, del suo figliuolino ch'ella abbraccia, e si sforza, ma inutilmente, di riguardare morendo, si riconosce la tragedia greca, i suoi pietosi lamenti, e le sue profonde commozioni: è una bella scena di Euripide, è la compassionevole morte d'Alceste, trasportata in un altro soggetto, o per meglio dire sono bellezze di tutti i tempi, che si sentono, e si ammirano sempre di più, se si pensa da quanti secoli esse si erano dileguate, se si volge l'animo allo stato di barbarie, nel quale era allora il Teatro in tutto il rimanente dell'Europa, ed a quello che furono anche di poi presso tutte le nazioni i primi tentativi della tragedia moderna.

Massinissa apparisce nel punto, che hanno trasportato nell'atrio il corpo di Sofonisba: egli sperava che non avesse per ancora preso il veleno, e veniva col pensiero di mandarla nella notte verso Cartagine. Non è più tempo. Gli vien fatta vedere giacente nell'atrio sopra di un tappeto. Si leva via il velo che la copre; ed egli scoppia in lamenti, e comanda che siano fatte a lei che fu sua sposa, belle esequie ed onorate. Questo è freddo, ma lo è assai meno, che se si fosse veduto Scipione, come in Tito Livio, consolare Massinissa, facendogli in pubblico grandi encomj, salutandolo col nome di re, e collocandolo alla vista dell'esercito su di una sedia curule; con una corona d'oro, uno scettro d'avorio, una toga dipinta, ed una tunica ricamata di palme.

Il più gran difetto di questo dramma (1), e lo fu anche per que'tempi, è nella locuzione, la quale non è sempre altrettanto grave e nobile, quanto dalla tragedia si richiede. Ne'cori solo pare, che l'autore sia stato alquanto inspirato; il

(1) Noi adoperiamo qui, ed altrove, la voce *dramma* in senso generico, a significare qualsivoglia componimento teatrale. *Il Trad.*

tuono di essi è lirico: nel rimanente lo stile di rado si solleva al di sopra della favella volgare, di quel *sermo pedestris*, al quale Orazio vuol pure che la tragedia scenda talvolta, ma che non dee tener sempre. La lingua però in generale è pura, i vocaboli proprii, e dicevoli le sentenze. Se la semplicità cala sovente sino al triviale ed al basso, l'autore avvisò in questo d'imitare i Greci, che dicevano semplicemente le cose più comuni. Ma la favella dei Greci, straordinariamente abbondevole, armoniosa e sonora, poteva essere tanto semplice, quanto essi bramavano senza parer bassa; l'italiano, a malgrado della sua ricchezza e pieghevolezza, non produce sempre il medesimo effetto; e tuttochè sia meno schifiltoso del francese, più volte un passo fedelmente tradotto dal greco in italiano sembra abbietto, e lo è di fatto, mentre che nell'originale è nobile ed elegante. Ma allorquando Sofonisba dice con fievole voce:

O madre mia, quanto lontana siete!
Almen potuto avessi una sol volta
Vedervi ed abbracciar nella mia morte!

Quando ella, guardando il figliuolo esclama;

O figlio mio, tu non avrai più madre!

ed in molti altri tratti somiglianti, le gradazioni della lingua spariscono: la natura le avvicina tutte, e si vede ad un tratto nel poeta italiano che li adopera, il discepolo degli antichi ed il pittore della natura.

Gli Italiani devono al Trissino l'essersi sottratti, nella tragedia, al giogo della rima: gli sciolti, de'quali fece uso, sono però intrammischiati con alcuni versi rimati; e lo fe'certo per condiscendere all'usanza, come avea fatto nell'Italia liberata. I poeti tragici che vennero dopo, furono più arditi, e adoperarono il verso sciolto senza veruna mescolanza, fuor solamente che nei cori: ed i poeti epici rimasero in generale sotto il giogo che avevano voluto infrangere, e continuarono ad usare l'ottava rima nei tre generi di epopeja.

E' agevole cosa lo scorgere la bellezza dell'argomento della Sofonisba; le difficoltà e gli scogli furono assai bene indicati da Voltaire, il quale non riuscì neppur egli ad evitarli intiera-

mente. Ma pertengono quasi tutti al sistema complicato del teatro francese: perocchè nel sistema semplice de' Greci, che il Trissino cercò d'imitare, sono assai minori, o spariscono quasi del tutto. La sua favola è felicemente condotta, e si annoda e si sviluppa con molta naturalezza, una cosa procedendo dall'altra spontaneamente sino al termine assai compassionevole e luttuoso, nel quale il poeta seppe unire, a norma degli antichi, tutto quello che può eccitare pietà. La regola delle tre unità è rigorosamente osservata, i caratteri sono tutti drammatici, e contrastano tra loro naturalmente. Saggia, religiosa, modesta è Sofonisba, audace ed ardente Massinissa; Scipione nobile, riservato e politico, Lelio grande, Catone parla ed opera da Romano; Siface è dignitoso nella sventura, Erminia tenera ed affezionata a Sofonisba, ed il coro serba sempre il proprio costume già descritto da Orazio, e qual è nelle greche tragedie.

Se il Trissino fu il primo a trattare questo argomento secondo le regole dell'arte, un altro poeta ne avea fatto nel secondo anno del medesimo secolo una spezie di dramma, le cui bellezze erano troppo scarse per compensarne le strane bizzarie. Questo autore, che lasciò tra altri componimenti non meno singolari, una commedia sulle nozze di Psiche e di Cupidine (1) si chiamava Galeotto dal Carretto, marchese di Finale. La sua Sofonisba, che dedicò nel 1502 ad Isabella, marchesa di Mantova, è dettata in ottave, ripartita in quindici o venti atti, e piena di mille altre assurdità, che destarono il riso, dice il Quadrio, anzi che dar materia alla censura (2). Piacque però all'autore della *Storia critica dei Teatri* (3) di dire, che era una

(1) *Le Nozze di Psiche e di Cupidine celebrate per lo magnifico marchese Galeotto dal Carretto*, Milano, 1520, in 16.

(2) Tom. IV, p. 65. Questa Sofonisba fu stampata nel 1546, sedici anni dopo la morte dell'autore. In un'altra sua commedia intitolata *Tempio d' Amore*, Milano, 1518, in 8.°, non moltiplicò gli atti, ma sì gli attori, che non sono meno di quarantadue. (Ved. *Drammaturgia* dell' Allacci, ed il *Quadrio*, tom. V, p. 65).

(3) Il sig. Napoli Signorelli, nella sua prima ediz. in un solo volume in 8.°, 1777, p. 211.

tragedia composta con senno ed artifizio, qual si conveniva a que' tempi luminosi (1); ma que' tempi, de' quali si potrebbe dire ciò, che Voltaire dice del secolo di Luigi XIV, secolo di grandi ingegni più che di dottrina (2), non erano per niente illuminati sull' arte del teatro. Epperò cotale autore assennato temperò quel giudizio nella seconda edizione della sua opera (3). L' arte drammatica in effetto era ancora in culla, ed i primi suoi avanzamenti sono dovuti al Trissino, non al marchese dal Carretto.

La fama della Sofonisba si ampliò anche fuori dell' Italia, e fu due volte tradotta in francese nel medesimo secolo; in prosa, da Mellin de Saint Gelais (4), in versi, da Claudio Mermet (5). Montchrestien, cattivo poeta, successore di Jodèle e di Garnier, e ad essi inferiore, pubblicò nel 1600 una Sofonisba intitolata *La Cartaginese* o *La Libertà*: ed un certo Niccolò de Montreux, poeta affatto oscuro, ne diede egli pure una in cinque atti, ma senza divisione di scene, forse un anno dopo (6). A questo punto si trovavano i Francesi sul cadere d' un secolo, di cui la Sofonisba del Trissino aveva illustrato i primi anni.

Mairet, precursore del gran Cornelio, che scrisse in Francia i primi componimenti ai quali si potrebbe dare il nome di tragedie, se lo stile non fosse quasi sempre comico, diede la sua Sofonisba con grande successo nel 1634, tre anni solamente dopo il Cid. Guidato da Tito Livio e dal Trissino, si scostò in più cose da questo ultimo. Nella sua tragedia, Siface occupa quasi tutto il primo atto. Va a dare un' ultima battaglia, e mostrasi animato da un odio magnanimo contro Massinissa e contro i Romani. Ma l' autore, volendo stabilirne tutto l' in-

---

(1) *Loc. cit.*

(2) Siècle de grands talens bien plus que de lumières.

(3) La tragedia, dic' egli, ha qualche debolezza e varj difetti; ma non è però indegna di esser dichiarata tragedia, tom. III, p. 103.

(4) Parigi, 1560.

(5) Lione 1585.

(6) 1601.

teresse sull'amore di Sofonisba e di Massinissa, si libera di Siface, facendolo cadere in un combattimento. Massinissa è più energico e più amante in Mairet che nel Trissino. La sua contesa con Scipione si accosta assai da vicino alla forza ed alla dignità tragica; ed i rimproveri che fa ai Romani, in un'altra scena con Lelio, di opprimere gli alleati, e di umiliare i re, i quali diedero loro mano a vincere, sono germi, che Voltaire fecondò in appresso trattando il medesimo argomento. Sofonisba, vedendo ritardare la decisione della sua sorte, fa domandare a Massinissa i mezzi, che le promise per liberarla dalla servitù, ed intrepida beve il veleno, che le manda. Questo operando prontamente, ella si fa portare dalle sue donne sul letto nuziale. Arriva Massinissa, al quale viene presentato questo lagrimevole spettacolo, sollevando una tappezzeria, che vela la stanza di Sofonisba. Egli si dà alla più spaventosa disperazione, e si uccide.

La Sofonisba di Cornelio, che venne alla luce trent'anni dopo quella di Mairet, è uno degli errori di quel grand' uomo, ed uno dei segni del suo troppo celere decadimento (1). Volle, al suo solito, complicare questo argomento semplice, e vi fe' entrare un' Erissa, regina di Getulia, amante di Massinissa e rivale di Sofonisba, e mette in bocca a queste due donne motteggi e galanterie antitragiche. Sofonisba è divisa tra' suoi doveri verso Siface ed il suo amore per Massinissa. Siface in tutto il dramma è in una condizione ridicola. Massinissa egli stesso ha perduto la sua energia e la sua fierezza, e non sa che si fare di quella Erissa. Manda il veleno a Sofonisba, la quale per beverlo si ritira, e non si veggono più nè l'uno nè l'altra. Lelio, a cui si narra, che la regina vuotò il nappo fatale, fa sperare ad Erissa, che coll'andar del tempo Massinissa, il quale non vuol udir a parlare di lei, potrà acconsentire a menarla per

(1) Nato nel 1606, fece la Sofonisba nel 1665; non avea dunque che cinquantasette anni; e si fa risalire, come si deve, il principio del suo decadimento sino a *Teodoro*, dato nel 1646: questo genio sì robusto e sì sublime non era più lo stesso a 40 anni.

moglie, e così termina la tragedia. Essa fu intieramente sgraziata, e fece rimettere sul teatro la Sofonisba di Mairet.

Voltaire, nella sua infaticabile vecchiezza, cercò di ristabilire sulla scena francese il soggetto, che segnò nell' Italia e nella Francia il risorgimento dell' arte, dimenticando che aveva collocato questo argomento, insieme colla morte di Cleopatra, tra quelli, la cui apparenza seduce, ma che presentano soltanto una catastrofe, e che in sostanza non è teatrale (1). Una delle ragioni da lui adotte era, che è assai difficile che l'eroe non sia avvilito; in effetto, egli pose tutto l'ingegno ad ingrandire a suo potere il carattere di Massinissa. Egli, non altrimente che Mairet, fa apparire Siface nel primo atto, e lo fa cadere in una battaglia. La sua Sofonisba è più fiera, più cartaginese, più animata contro i Romani da un odio ereditario e nazionale. Il suo Massinissa è più audace, più intraprendente per salvare la donna da lui amata, e non si lascia soverchiare dai Romani: conosce meglio, e rinfaccia loro più apertamente la loro ambizione insaziabile, la loro perfida politica; tenta di strappare Sofonisba dalle loro mani, e vuole mandare ad effetto a tempo quello, di cui il Massinissa del Trissino concepisce l'idea, ma troppo tardi. Commette ad alcuni de' suoi valorosi Numidi di rapirla e di condurla a Cartagine; ma la vigilanza di Lelio discopre, e rende vano quel disegno. Massinissa non ha più freno: in un alterco assai animato, la mano gli corre alla spada, e minaccia Lelio, che lo fa prendere e disarmare a' suoi soldati, ch' egli, antivedendo una tale violenza, teneva in aguato. Spetta al console il giudicare di Massinissa. Scipione dà a divedere quella moderazione, quella nobile dolcezza, che gli vengono dalla storia attribuite: ma Roma esige, che Sofonisba sia condotta in trionfo; e Roma vuol essere obbedita. Massinissa fa vista di cedere, e vuol solo rivedere per poco la moglie, per disporla a sottomettersi alla sua sorte. Si abboccano, e Sofonisba gli domanda per ultima prova d'amore un ferro od il veleno. Nell' ultimo atto, quando apparisce di

(1) Prefazione del suo commento sulla Sofonisba di Cornelio.

nuovo al cospetto di Scipione e di Lelio, diè di sua mano la morte a Sofonisba, la quale, aprendosi una porta, è veduta stesa su di un letto con un pugnale fitto nel seno. Massinissa incolpa i Romani del suo delitto, li disprezza, scaglia contro di essi imprecazioni, e si uccide.

Voltaire diè da prima questa tragedia collo strano titolo di Sofonisba di Mairet rifatta; essa lo era soprattutto per rispetto allo stile: non era più per verità lo stile di Maometto, d'Alzira e di Semiramide; ma non era certo la locuzione triviale di Mairet, e la debolezza non è trivialità. Si scorgono ancora in alcune scene gli avanzi preziosi di un genio felice; se non che ne sarebbe stato bisogno tutta la forza e lo splendore per mandare a vuoto, in trattando così fatto argomento, l'anatema col quale lo avea fulminato.

Finalmente a nostri tempi, l'Alfieri (1) il quale aveva intrapreso, non pure di dare all'Italia un teatro tragico che più non aveva, ma di perfezionare l'arte istessa, purgandola di parecchi difetti, che avea contratti presso tutte le nazioni moderne, l'Alfieri, la cui locuzione fu da principio aspramente censurata in Italia ed in fine ammirata, come fu approvato il suo disegno, ripigliò, dopo Voltaire, il soggetto di Sofonisba, e la ridusse, giusta la sua maniera, ai personaggi strettamente necessari, sopprimendo la confidente di Sofonisba, e Lelio, amico di Scipione. Nel restante, la situazione, gli affetti, i pericoli, i caratteri sono a un dipresso i medesimi: se non che l'autore entra più vivamente nell' azione, tralasciandone tutti i preliminarj. Cirta è presa e ridotta in cenere: Siface è prigioniero negli accampamenti romani, ed è creduto morto nella battaglia. Massinissa vuol ripigliare su Sofonisba gli antichi suoi diritti; ed ella stessa si abbandona ai sentimenti della primiera sua tenerezza per lui, quando Siface apparisce: tutto cambia di nuovo per essi, e, per un tratto di genio, cotale cambiamento che dovrebbe invilire i tre personaggi, li nobi-

(1) Sul suo manoscritto, che ho nelle mani, la sua Sofonisba ha la data del 1787.

lita all' incontro tutti e tre. L'autore si attentò pur anco di metterli insieme sulla scena. Sofonisba sacrifica il suo amore, e si dà tutta allo sposo caduto nell' estremo infortunio. Massinissa non che tenti, come in Voltaire, di farla rapire a' suoi Numidi, ma vuol salvare insieme con lei Siface, e mandarli amendue in Cartagine sotto scorta sicura. Siface vedendo in questa risoluzione nuovi pericoli per Sofonisba, mentre che le sue nozze con Massinissa la possono salvare dalla servitù, rinunzia a lei, la cede al rivale, e la mette egli stesso nelle sue mani. Ella si ostina a voler seguire lo sposo, che va a rinchiudersi nella sua tenda, la fa respingere dalle sue guardie quando ella vi vuol entrare, e si uccide colla propria spada. Sofonisba, fuori di sè per cordoglio, rivela a Scipione il disegno di Massinissa; ma è di poi più che mai ferma di morire per sottrarsi al servaggio, che le sovrasta. Ottiene del veleno da Massinissa; ne vuota la tazza, e non tarda a sentirne gli effetti. Massinissa vuole togliersi la vita anch' egli: Scipione gli arresta il braccio, e lo conduce nella sua tenda.

L' Alfieri potè pur introdurre nuove bellezze in questo suggetto, ma non potè vincerne tutte le difficoltà. Egli non ne dissimulò veruna, e le espose con molta finezza nell' esame della sua tragedia; ma confessa, che, malgrado tutti i suoi sforzi, sia sua colpa, sia quella dell' argomento, ovvero tutte due insieme, egli tiene la sua Sofonisba come una tragedia, se non del terzo, almeno del secondo grado tra le sue.

Vedendo le modificazioni alle quali andò soggetto sulle scene un fatto sì importante nell' istoria, vi si scorge l' effetto inevitabile del sistema della tragedia moderna, quasi universalmente fondata sull' amore. Niuno dopo Mairet, che si scostò il primo dalla semplicità del Trissino, si attentò di porvi mano di nuovo; ed i poeti, ad evitare la freddezza, che è il primo di tutti i vizj nella tragedia, si appigliarono a combinazioni amorose, le quali diventarono la parte principale dell' argomento, o l' argomento istesso. La figliuola d' Asdrubale, minacciata per la disfatta di suo marito di essere condotta in trionfo a Roma, antiponendo a quella ignominia la morte, e riceven-

dola come un benefizio da un giovine re, al quale era stata già promessa in isposa, era sembrata al Trissino bastante all'orditura di una intiera tragedia, perchè era bastata agli antichi, da lui presi per esemplari. Ma l' arte da indi in poi si è d'assai complicata; a misura che la mente de' moderni si volse ad un più gran numero di oggetti, che la loro sensibilità fu resa ottusa dalle distrazioni e dai piaceri, fu bisogno, a doverle fissare e commovere, di macchine più complicate, di ordigni più spessi e più gagliardi. Non è certo che l'arte ne abbia ricavato alcun utile, nè che ne abbiamo ricavato noi stessi quel gran vantaggio che ci diamo a credere. Si volle in prima più di movimento; questo movimento diventò di poi, per così dire, convulsivo; alla per fine le convulsioni non ebbero più nè esse pure forza di commoverci; e noi siamo diventati come quegli infermi, i quali, quantunque da condimenti di sapor forte arsi ed asciutti, non possono tuttavia far ritorno, tanto trovano scipito quello che è semplice, agli alimenti naturali, che restituirebbero loro la sanità.

L'esempio dato dal Trissino fu bentosto seguito dal Rucellai, più rinomato in Francia pel suo poemetto delle Api, ma che nel tragico arringo si mostrò due volte degno rivale del Trissino, suo amico. Ebbe egli i natali in Firenze il 20 ottobre 1475. La sua famiglia, una delle più doviziose, delle più nobili e delle più antiche di quella repubblica (1), era stata

(1) Il giornale *dei Letterati d' Italia*, riferisce una singolare origine di questo nome di Rucellai, in latino *Oricellarii*: esso derivava da ciò, che alcuno di essa famiglia, ritornato verso il 1300 dal Levante, dove aveva per più anni trafficato e adunate grandi ricchezze, ne aveva apportata quella maniera di tingere in pavonazzo, che chiamasi a *oricello*; ,, Perchè essendo in procinto d' imbarcarsi verso la patria, postosi a orinare sopra cert' erbe, osservò che alcune di quelle, tocche appena dall' orina, divenivano pavonazze, di verdi che prima erano. Sveltane dunque una di quell'erbe e fattala osservare, intese ... essere la stessa, che dagli speziali erba corallina s' appella. In memoria dunque di tal ritrovato d' indi innanzi quegli e i suoi posteri nomaronsi Oricellarii, e poi con voce tronca e alquanto mutata Rucellari, e finalmente Rucellai ,,. (*Giornale dei Letterati d' Italia*, t. XXXIII, part. I, p. 281.)

più volte innalzata ai primi magistrati (1). Bernardo suo padre s' illustrò nella storia letteraria del quindicesimo secolo per una scrittura pregevole sull' antica Roma, pel suo fino discernimento nelle lettere, pel buon uso che fece a loro favore del suo credito e delle sue ricchezze, e per la celebrità degli ameni suoi orti, destinati alle adunanze accademiche de' più preclari ingegni di quell' età (2). Questi avea menato in moglie (3) Nannina de' Medici, sorella di Lorenzo il Magnifico. Giovanni Rucellai, loro quarto figliuolo, era dunque nato nel seno dell' opulenza e delle lettere, due vantaggi che di rado si possono unire. Non si sa al certo sotto quali maestri facesse i suoi primi studj; ma non v' ha dubbio che suo padre, squisito amatore delle lettere ed instruito in ogni disciplina, non scegliesse, per ammaestrare lui ed i suoi fratelli, gli uomini più abili di Firenze. Nella filosofia ebbe a maestro Cattani da Diacceto, nobile fiorentino d'origine, e filosofo di professione (4).

L' amicizia strinse i legami, che lo univano sì da vicino alla casa de' Medici. Affezionato alla loro parte nei tempi delle loro disgrazie, è verisimile che fu, insieme con Palla Rucellai suo fratello, nel numero dei giovani, che li fecero rientrare in Firenze nel 1512. Leone X, pervenuto l' anno seguente al soglio pontificio, avendo messo il reggimento di Firenze nelle mani di Lorenzo suo nipote, il quale fu in appresso duca d'Urbino, questi che avea molto caro il Rucellai, gli conferì alcuni dei carichi onorevoli, che soleano darsi ai più ragguardevoli cittadini (5). Pare che lo condusse a Roma (6), allorchè fu dal

---

(1) Si annoverano tredici Rucellai, che, in diversi tempi, ottennero la suprema dignità di gonfaloniere; e questo nome scontrasi fino a ottantacinque volte sulla lista dei priori della Repubblica, dal 1302 al 1531, in cui il priorato venne abolito. *Ibid.* p. 234.

(2) Ho ragionato di lui, della sua opera a del suo giardino, tom. IV, p. 172 e seg.

(3) Nel 1466.

(4) V. *Fasti consolari della Repubblica Fiorentina*, p. 152 ec.

(5) Tra gli altri quello di provveditore *dell' arte della lana*, uno de' più ambiti, finchè stette in piedi la rapubblica.

(9) Nel 1515.

papa suo zio creato capitano generale delle armi della Chiesa, e che il Rucellai, confidandosi di potere, con siffatti sostegni, pervenire al cardinalato, abbia in allora avuta la vocazione di vestire l'abito ecclesiastico. E' certo che in questo medesimo anno occupava un posto eminente nella corte del pontefice, e che lo seguì nel viaggio che fece a Bologna per quella famosa conferenza col re Francesco I, nella quale il giovane vincitore di Marignano (1), men forte contro la politica romana, che contro le lance elvetiche, fece col papa il cattivo cambio della prammatica sanzione col concordato. Leone, nell'andare a Bologna, volle passare col suo corteggio per Firenze, dove si fermò otto o dieci giorni; e si fu allora che il Rucellai, avendogli data una festa negli orti magnifici di sua famiglia, vi fece rappresentare la sua Rosmunda; ed è verisimile che la Sofonisba del Trissino, che gli uni dicono essere stata rappresentata innanzi a Leone X, gli altri non esserlo stata mai in Roma, lo fosse pure in quell' occasione. Il Rucellai ed il Trissino erano stretti amici, e leggo in una lettera del primo al secondo di questi due poeti un passo, il quale mi darebbe a credere, che in effetto la Sofonisba fu nel numero degli spettacoli dati in allora al sommo pontefice (2). Niuna altra corte d'Europa poteva a que' tempi averne dei somiglianti.

Poco dopo, Leone X mandò il Rucellai nunzio in Francia presso a Francesco I, e si crede che il facesse per avere

---

(1) Francesco I aveva soltanto 21 anno.

(2) Questa lettera è stampata alla fine delle Opere del Rucellai, Padova, Comino 1772, in 8.°, su di un manoscritto fatto dall' autore istesso. Si legge in nota, che hanvi nel manoscritto due copie di essa lettera, con alcune varianti, e che in una, essa termina così: „ abbiate a mente Sophonisba vostra, che forse Phalisco (*a*) farà l'atto suo in questa venuta del papa a Fiorenza „. La data è di Viterbo, 8 novembre 1515. Si dice nella lettera „ e 'l dì di S. Andrea (30 *novembre*) entrerà (*il papa*) in Firenze, e dopo otto o dieci giorni se n'andrà a Bologna ec. „. Leone X ritornò a Firenze il 22 decembre, e vi soggiornò circa a due mesi.

(*a*) E' *il nome del consigliere d' Alboino nella sua tragedia di Rosmunda*.

una ragione di più da innalzarlo al cardinalato; ma l'amore incostante di quel papa avendogli fatto rompere i trattati con quel re per collegarsi co' suoi nemici, il nunzio fu obbligato di uscire dal regno e lasciare quella corte, nella quale erasi fatto stimare non meno per le sue pregevoli qualità, che per la sua dottrina. Ritornava a Roma, quando intese la morte di Leone e l'esaltazione di Adriano VI(1). A cotale notizia, che distruggeva tutte le sue speranze, prese il partito di ritirarsi nella sua patria. Firenze lo deputò con cinque altri de' principali cittadini per complimentare il nuovo pontefice, al quale egli recitò, in una solenne udienza, un'elegante orazione latina stampata colle sue opere (2). Adriano uscì di vita lo stesso anno: Clemente VII, suo successore, era cugino del nostro poeta; questi fe' ritorno a Roma con nuove speranze. Il pontefice lo accolse colle più grandi dimostrazioni di amicizia, e lo creò tosto governatore del Castello di S. Angelo, impiego di somma confidenza, che guidava direttamente alla porpora, e che veniva soltanto affidato a prelati di gran merito e di sperimentata devozione (3).

Là, avendo ripigliato li suoi studj, compose il poemetto delle Api, e l'Oreste, la seconda delle sue tragedie. Vi fu assalito (4) da una febbre ardente, che lo condusse in pochi giorni al sepolcro, nell'età di quarantanove anni, e prima di aver conseguito quel cappello cardinalizio, a cui miravano, a quello che pare, tutti li suoi desiderj. Valeriano, il quale era suo intimo amico, e che compose, come è noto, un libro sulle

---

(1) Leone era morto il 1.° decembre 1521; Adriano fu eletto il 6 gennaio 1522.

(2) *Ub. supr.* p. 181.

(3) Uni a questo carico quello di protonotario apostolico.

(4) Nel 1525 o sul principio del 1526. Il padre Zeno, fratello del celebre Apostolo Zeno, prova molto estesamente ed evidentemente, nell'articolo del Giornale de' *Letterati d' Italia* di sopra allegato, che fu o dopo l'aprile del 1525, o poco dopo il principio del 1526; lo prova con citazioni e ricerche, in cui fa mostra di sagacità e di pazienza, ma da cui ci basta il trarre questa semplice conseguenza.

sventure degli uomini di lettere, lo pose certo per questa cagione solamente nel numero di coloro, de' quali narra gl'infortunj; ma questa morte immatura può a rincontro tenersi come un bene, perocchè tolse il Rucellai dal vedere le sventure che si rovesciarono non molto dopo su Roma, su Firenze e su tutta quanta l'Italia. E' un apprezzar male la vita il piangere un cittadino dabbene di averla perduta innanzi al tempo, nel quale sarebbe stato condannato a vedere i disastri e l'invilimento della sua patria.

Il Rucellai aveva senza dubbio letta la *Sofonisba* del Trissino suo amico prima di comporre la sua *Rosmunda*. Scelse, com'egli, un fatto storico, e l'ordinò sulla forma de' Greci; adoperò anche nel dialogo il verso sciolto: in fine vi si scorge lo stesso metodo e quasi la maniera medesima; se non che il suo stile è più nervoso e più poetico. Ma, se la storia gli somministrò l'argomento, se ne discostò assai più che non fece il Trissino, il quale anzi può dirsi che non se ne discostò per nulla nella Sofonisba: tutti i fatti sono appunto, quali dalla storia si narrano; e vengono soltanto affrettati ed avvicinati, per poterli ridurre nei termini prescritti all'azione tragica. Nella *Rosmunda* all' incontro viene solo conservata la sostanza storica; tutte le circostanze sono cambiate.

Alboino re de' Longobardi, facendo guerra ai Gepidi, uccise il loro re Cunemondo, del quale sposò la figlia: invitato poscia da Narsete in Italia, assediò Pavia, che ebbe in mano dopo lunghe cure, e passò a Verona. Là in un convito, il vino avendogli tolto il senno, costrinse Rosmunda sua sposa a bere nel cranio del proprio padre. Per atto sì barbaro e crudele questa ordinò ad Elmige, suo amico, di levarle dinanzi Alboino; quegli lo fe' ammazzare da un certo Perideo, che assalì il re a tradimento nella sua stanza. Così viene narrato il fatto da Paolo Diacono. Il Rucellai unì insieme tutti questi avvenimenti, e ciò che accadde in un luogo, volle che succedesse in un altro; trasferisce i Gepidi in Italia, finge che fossero vinti presso le sponde dell' Adige, e che alla disfatta loro succedes-

sero le nozze di Rosmunda con Alboino, ed il disumano convito e la morte del re.

L'azione incomincia nella notte, che seguì la disfatta de' Gepidi. La giovane Rosmunda (1), accompagnata dalla Nutrice va cercando, nel campo tra i cadaveri, il corpo di suo padre, ucciso da Alboino per dargli sepoltura. Ella lo rinviene; ne lava le piaghe, e lo copre di terra, inondandolo delle sue lagrime. Falisco, capitano delle guardie di Alboino, a cui venne commesso di cercare il corpo di Cunemondo per recarne la testa al suo re, trova la figliuola mentre gli presta quel pio uffizio, fa disseppellire il cadavere, tagliargli la testa, e portarla al re dentro ad un vaso, e conduce Rosmunda prigioniera insieme colla nutrice, e le giovani Gepide sue seguaci, che formano il coro della tragedia. Alboino nel ricevere il teschio del suo nemico ordina che se gli seghi il cranio, si faccia ben netto, e si circondi d'oro, perchè con esso possa bevere ne' solenni suoi conviti per memoria d'un giorno sì glorioso. Rosmunda è condotta al cospetto d'Alboino, a cui parla con alterezza e coraggio. Egli la minaccia di trattarla come il padre, se non che Falisco, favorito del re, gli dà più mite consiglio, e lo conforta non pure a non le togliere la vita, ma a menarla per moglie. Il reame de' Gepidi confina colle sue terre: è questo un mezzo di unire le due corone. Alboino vi acconsente: la difficoltà sta nell'ottenere il di lei consentimento: Falisco la induce col mezzo della nutrice, e le fa entrare amendue nel palazzo, dove si debbono celebrare le nozze.

Intanto Almachilde giovane guerriero dell'esercito d'Alboino ed amante di Rosmunda, accorse per sapere, che cosa fosse addivenuto di lei e per offerirle il suo aiuto. Il coro gli dice, che è oramai troppo tardi, e che necessità la spinse a dare la mano ad Alboino. Almachilde si dà alla disperazione, e sparisce. Una serva esce del palazzo mostrando nel volto e nelle parole il più profondo orrore, e narra come vide Rosmunda ed Alboino darsi la fede coniugale, e come in appresso, alla

(1) Ella non giungeva alli sedici anni.

fine di una superba cena, Alboino, ebbro ed insuperbito dalle laudi di un poeta che cantò al cospetto della sventurata Rosmunda gli ultimi suoi trionfi, si fe' apportare la tazza fatta col teschio del padre, vi bevve con gioia feroce, e sforzò Rosmunda a bevervi ella pure. Essa viene a confermare quell'atroce racconto, tenendo in mano l'orribile tazza. Ferma di morire, raccomanda alla nutrice di ardere il suo corpo, di riporne entro di essa le ceneri, e di portarle all'amato suo Almachilde; ciò detto, le cade in braccio tramortita. Almachilde ritorna, giura di farne vendetta, e di passare il cuore all'empio Alboino. La nutrice vuol indicargli il modo come venirne a capo; ma, essendo colà esposti agli occhi d'ognuno, lo conduce in più segreto luogo, dopo aver commesso alle donzelle del coro di vegliare su Rosmunda. Esse stavano ancora d'intorno alla giovane regina, gemendo sulla sventura di lei, e sul loro fato, quando una serva viene a palesare che il delitto è punito, che il tiranno cadde per mano d'Almachilde. La nutrice vestì il giovane guerriero di abiti femminili; così trasformato penetrò nel palazzo, e dentro alla camera, dove Alboino stava nel sonno e nel vino sepolto, e gli tagliò la testa, per portarla a Rosmunda; questa rende grazie al cielo di quella giusta vendetta, ed il coro ne trae un ammaestramento di giustizia e di pietà, che indirizza a tutti i re, e che termina la tragedia.

Si vede che l'azione è meno semplice, ma più orribile e meno commovente di quella della Sofonisba. Si vede pure che se il Trissino non si ristrinse ad un' imitazione generale della drammatica degli antichi, e se imitò particolarmente una scena pietosa d'Alceste, il Rucellai, seguendo il suo esempio, fe' prova di trasportare sul teatro nascente dell' Italia alcune scene tolte al teatro de' Greci. Ma è cosa singolare che un critico stimato e contemporaneo, Gregorio Giraldi (1), lodò l'autore della Rosmunda d'avere imitato Euripide, asserendo che si studiò d'imitarne l'Ecuba: altri autori copiarono poscia questa sentenza senza avere per avventura letto nè questa nè quel-

(1) *De Poet. sui temp.*, dial. II.

la; il Quadrio (1), il dotto Tiraboschi anch' egli (2), l' hanno ripetuta, e l'autore della Storia critica dei Teatri, che tratta molto aspramente i critici francesi, fu su di un tal punto l'eco fedele del Giraldi (3). Nulladimeno sarebbe difficile il trovare tra esse due tragedie alcuna imitazione, ed avvi all' incontro molta somiglianza tra i tre primi atti della Rosmunda e dell' Antigone di Sofocle, e niuno vi pose mente. Nell' Antigone, la sorella di Polinice dà sepoltura al corpo del misero fratello contro il divieto di Creonte, ed è punita di quest'atto pietoso; nella Rosmunda, questa giovane principessa seppellisce il padre malgrado le proibizioni d' Alboino, ed è sul punto di scontarne il fio. Amendue, in un atto somigliante, danno a divedere il medesimo affetto ed il medesimo coraggio, e dicono quasi le medesime cose: il poeta italiano ha messo quasi parola per parola in bocca di Rosmunda ciò, che il poeta greco avea messo in quella d' Antigone. Come il dotto Giraldi è potuto cadere in così fatto errore? Non chiedo come i critici venuti in appresso lo abbiano ripetuto (4); perocchè si veggono troppo sovente cotali scrittori copiarsi l' un l' altro ciecamente.

Non poterono però ingannarsi sulla seconda tragedia del Rucellai, altro non essendo il suo Oreste che l'Ifigenia in Tauride, imitata, ed il più delle volte anche tradotta. Non avvi forse in Euripide, il più tenero de' tragici greci, alcuna tragedia in cui lo sia maggiormente: in essa l' amicizia e l'amor fraterno dispiegano con somma forza tutta la loro attività, e trovandosi esposti ai più gravi pericoli ed alle più terribili prove agitano il cuore vivamente e profondamente. Il Rucellai non potea dunque fare una scelta migliore. Non segue però sì rigo-

(1) T. IV, p. 66.

(2) Tom. VII, part. III, p. 122.

(3) Dice positivamente, lib. II, c. IV, p. 214, prima edizione: ,, Nella prima (cioè nella Rosmunda) imitò l' Ecuba ,,. Lo ripete nella seconda edizione, tom. III, p. 110.

(4) Gli editori del *Teatro antico italiano*, furono i primi a notarlo, e devo ad essi una tale osservazione. (V. il loro *Ragionamento*, in capo al primo volume p. LI.)

rosamente il suo modello, che non se ne scostì alquanto nella condotta della favola, e lo fece talora, ma non sempre, felicemente.

Euripide incomincia alla sua maniera con un prologo quasi disgiunto affatto dall'azione. Ifigenia sola narra agli scogli di Tauri la sua nascita, la gloria, le sventure della progenie da cui discese, le misere avventure che in Aulide le accaddero, ed il sogno da cui nella notte fu agitata. Il poeta italiano introdusse dal bel principio in scena Oreste e Pilade; se non che l'esposizione greca, spoglia d'ogni artifizio, è per avventura più naturale e più verisimile, che non è il far narrare riposatamente ed a lungo le ragioni del loro viaggio nell'istante, che approdano in Tauri dinanzi al tempio di Diana, formidabile per gli stranieri, tra' sommi pericoli che li circondano: bastava indicare, come fa Euripide, rapidamente tali cose, e non importava incominciare dalla ruina di Troia.

Il Rucellai è stato per avventura più felice nella scena, dove Ifigenia, inspirata da un sogno mandatole dagli Dei, palesa sè stessa ad una delle sacerdotesse, e la prega di cercare una via da mandare in Grecia una lettera per saper nuove d'Oreste suo fratello. Non avvisò di dover adoperare, come Euripide, i funerali fatti da Ifigenia all'ombra del germano, e credette che bastasse aver essa temuto che fosse accaduta qualche disavventura ad Oreste, acciocchè maravigliosa e sorprendente ne fosse l'agnizione.

Cercò di essere più tenero di Euripide nella contesa che nasce tra Oreste e Pilade per sapere quale dei due sarà immolato. Il coro delle sacerdotesse arreca loro, per comando di Toante, l'abito sacro, manifestando, che quegli sarà sagrificato, il quale se ne vestirà, e l'altro potrà tornare in Grecia. La situazione è appassionata e terribile; ma i voti di ciascuno dei due amici per avere quella vesta non sono dichiarati con nobiltà, e lo strapparsela di mano a vicenda è cosa troppo puerile e quasi comica. Se è malagevole il tradurre le bellezze degli antichi, lo è molto più il volere ad esse aggiugnere qualche cosa.

Ciò volle anche fare il nostro poeta nella scena dell'agnizione, e non ebbe migliore riuscita. Allungò troppo la lettera d'Ifigenia e le descrizioni ed i racconti fatti da Oreste. Tutte queste cose sono brevissime in Euripide; l'uditore non ha tempo da respirare, e passa da uno all' altro affetto, e gusta vie più l' illusione, sì difficile a conseguirsi. Le minute descrizioni del Rucellai (1) sono tanto più inopportune, quanto che Ifigenia per esse non crede mai di parlare col fratello; ma lo riconosce allora solamente, che le mostra le gocce di sangue, che portò, nascendo, impresse nel destro braccio (2). Volendo usare di siffatta invenzione, tante minute particolarità a nulla servivano. Forse non parve a lui, come non parve ad altri critici, bastante quello che dice Oreste presso ad Euripide, perchè Ifigenia lo riconosca per suo fratello, e però ricorse ad un cotal segno, come ad una prova incontrastabile: ma allora era da sopprimere tutto il restante.

Guimond de la Touche, che trattò questo argomento sul teatro francese con molto applauso, non si giovò dei mezzi adoperati da Euripide pel riconoscimento del fratello e della sorella; ma lo commise ai moti della natura, al cuore d' Ifigenia che inorridisce nell' atto di uccidere un fratello, benchè ignoto. La sacerdotessa, senza veruna ragione, vuol sapere, qual voce corra in Grecia d' Ifigenia, e svela ad Oreste, il quale è per morire, che essa è in Tauri, ed Oreste ricambia la domanda, chiedendo, che pensi Ifigenia del suo fratello, e con questo artifizio il poeta fa l' agnizione, troppo facile in vero e niente verisimile. Quale argomento ha Oreste da credere, che la sacerdotessa sia Ifigenia, e questa, che quel greco sia Oreste, se non l' asserzione vicendevole di ciascuno? Poteva un simile riconoscimento nascere tosto che si abbocca-

---

(1) Oreste descrive minutamante il palazzo d' Agamennone, e le storie dipinte sopra una lettiera, ed altre cose di simil fatta.

(2) Scoprimi il destro braccio, ove tua madre
Col profondo desir dell' empia voglia
Dipinse quelle gocciole di sangue, ec.
Or. Att. IV.

rono insieme, e non serviva porlo nel quarto atto, nulla giovando al medesimo gli antecedenti successi. Il Rucellai scostandosi alquanto da Euripide ha immaginato un' agnizione men bella, ed il de la Touche, allontanandosene affatto, l' ha ideata non credibile e non vera. Tanto è malagevole, si ripeta un' altra volta, l'aggiugnere veruna cosa agli antichi!

Il Rucellai credette certo, e non senza ragione, semplice di troppo e quasi snervato e senza colorito lo stile usato dal Trissino; onde egli cercò di fregiare il suo di tutti gli ornamenti poetici, e cadde in più riprovevole eccesso, perchè si scosta maggiormente dalla natura. Il soverchio studio delle figure, delle metafore e di tutte le vaghezze della poesia diventa insopportabile in questo argomento antico e severo, e non si riconosce più Euripide in mezzo a tanti fregj, o per meglio dire travisamenti. Vi sono però dei passi, in ispezialità nelle belle scene di amicizia tra Oreste e Pilade, dove il poeta si esprime naturalmente, e rincresce, che non abbia nel restante della tragedia fatto uso di quello stile semplice, ma elegante, che è proprio dell'affetto, e che la poesia non rigetta. Lo stile lirico, che antepose nella più gran parte del suo componimento, è solo appropriato ai cori, dei quali ve ne ha dei belli assai, e che lasciano ad un grande intervallo lungi da essi i cori della sua prima tragedia, e più ancora quelli della Sofonisba del suo amico.

Niente è più glorioso per questi due poeti, che la costante loro amicizia. Il Rucellai dedicò al Trissino il suo poemetto dell' Api, e commise a suo fratello che dovesse a lui rimettere il suo Oreste che lasciava, morendo, imperfetto. Il Trissino alla sua volta palesò pubblicamente l'amicizia che aveva per lui, nel suo Dialogo sulla lingua italiana, al quale diè il titolo di Castellano, che aveva allora il Rucellai, governatore del Castel S. Angelo. Il fratello di questi tardò a mandare al Trissino il manoscritto dell' Oreste; egli morì, e questa tragedia rimase per forse due secoli inedita e quasi sconosciuta. Il marchese Maffei fu il primo a darla alle stampe in una rac-

colta delle migliori tragedie de' primi tempi (1), nella quale è da notare che non mancò d' inserire la Merope del conte Torelli, della quale ragioneremo nel capo seguente, e che servì di modello alla sua.

---

(1) *Teatro italiano*, *ossia Scelta di tragedie per uso della scena*, Verona 1723; Venezia 1746, 3 vol. in 8.°. ,, L' intenzione, dice il dotto editore, non è già di raccogliere tutte le tragedie nostre lodevoli, che troppo ci vorrebbe, nè tutte quelle che possono esser lette con approvazione in una camera o in una scuola. L'intenzione è di porre insieme opere da Teatro, che possano in oggi pubblicamente rappresentarsi con piacer dell' udienza: però l' effetto della maggior parte di queste si è prima veduto in pratica, come recitate da comici in Verona ed in altre città ,,. Così sentiva e ragionava, in questo teatro antico, l'autore della Merope, il quale aveva, dieci anni prima, fatto con questa tragedia procedere sì innanzi l' arte tragica in Italia, ma che era ben lungi, come si vede, dal voler oscurare la fama de' suoi antecessori. Invocava dal principio del secolo XVIII una rivoluzione drammatica nella sua patria; la gloria di averla fatta è tutta dovuta all' Alfieri. Cotale rivoluzione diè eterno bando dal teatro alle tragedie del secolo XVI; ma essa non deve togliere il desiderio di conoscerle, di considerare i mezzi adoperati dai loro autori, di distinguerne il buono ed il cattivo, e di dare apertamente i dovuti encomj ai primi restauratori dell' arte.

Capo XX.

Continuazione della tragedia. La Tullia, di Lodovico Martelli; L'Antigone, dell'Alamanni; nove tragedie di Giraldi Cinzio; otto di Luigi Dolce; La Canace, di Sperone Speroni; Il Torrismondo, del Tasso; L'Edipo, dell'Anguillara; La Merope, del conte Torelli.

Gli autori della Sofonisba e della Rosmunda avevano aperta la carriera, ed altri poeti non tardarono a seguirne le tracce. Uno dei primi fu un giovane fiorentino, per nome Lodovico Martelli, sventuratamente da immatura morte rapito. Era ai servigj del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, e fratello di quel Vincenzo Martelli, che fu talvolta in quella corte in opposizione col padre del Tasso (1). I due fratelli coltivavano con pari ardore la poesia. Vincenzo lasciò delle rime che sono assai pregiate: Lodovico ambì i trionfi del teatro, e la sua prima tragedia dava di lui le più belle speranze, allorchè cessò di vivere in Salerno nel 1527, in età di vent'otto anni. Non altrimente che gli autori della Sofonisba e della Rosmunda, ei prese il suo argomento dalla storia, e lo trattò alla maniera de' Greci. Ma il fatto che scelse, era più atroce ancora di quello della Rosmunda, e si aggiunge che nella Rosmunda è una donna che cade vittima dell'atrocità, e che nel dramma del Martelli è una donna che n'è cagione.

Tito Livio (2), e Dione (3) narrano che Tullia, figliuola di Servio Tullio, re di Roma, non paga d'aver ucciso il pro-

(1) V. sopra tom. VI, p. 196.
(2) Lib. I, paragrafo 48.
(3) Lib. IV, paragrafo 5.

prio consorte, d'aver indotto Lucio Tarquinio a dar morte alla moglie, e di essersi unita seco in maritaggio dopo quelle due uccisioni, lo spinse ancora a togliere a Servio Tullio lo scettro e la vita. Lucio, giovane e poderoso, si recò sulle braccia il vecchio re, e lo precipitò giù dalla Curia, pei gradini che mettevauo nella piazza. Il misero Tullio non essendo rimasto subito estinto, Lucio lo fe' ai suoi satelliti trucidare. Tullia che usciva in quell' istante sul suo carro, osò di comandare, che si facessero passare le ruote sul cadavere del genitore, e mirò tranquilla quell' atto che fa raccapricciare la natura. Questo è il fatto questo è il carattere orribile che il Martelli non esitò di produrre sulla scena: ma, non ritrovando materia bastevole per tessere la sua tragedia, ebbe ricorso all' Elettra di Sofocle, di cui seguì il disegno e la condotta. Ebbe quindi bisogno d' immaginare certe circostanze, le quali sono in molta parte contrarie a quanto è narrato dalla storia. Fece di Tarquinia, sorella di Lucio Tarquinio, una Clitennestra, di Servio Tullio un Egisto, di Tullia un' Elettra, e di Lucio Tarquinio uu Oreste, che ritorna dall' esilio per far vendetta del padre.

Creata per cotal modo la sua favola, la foggiò del tutto sull' Elettra. Toglie alcuni particolari dalle Coefore d' Eschilo e dall' Elettra di Euripide, ma nel resto non si scosta da Sofocle. Tuttavolta, mal grado tanta somiglianza di condotta e tanta uguaglianza di situazioni, la Tullia nulla colpisce, e lascia freddo il lettore, allorchè non lo move a sdegno, mentre che la Elettra commove ed agita sì fortemente. Ciò addiviene, perchè Oreste è condotto dal destino ad uccidere la madre, e quasi non volendo ubbidisce: Lucio Tarquinio all' incontro, animato da brama di regno anzi che da vendetta, eseguisce il più orribile misfatto senza ascoltare rimorsi. Quegli eccita a compassione ed a terrore, perchè non diverrebbe parricida, se il fato non lo volesse; questi sveglia soltanto lo sdegno, perchè non opera per impeto, ma per deliberazione. In Elettra reca stupore quel coraggio, e quella passione sì viva che la move, ed, anche condanuandola, è forza di ammirarla; ma Tullia

è crudele, anzi scellerata senza essere punto energica e sublime (1).

A malgrado di tanti difetti, a malgrado dei vizj dell'argomento, e di quelli, in cui la brama, per altro lodevole, d'imitar Sofocle, strascinò l'autore, gli Italiani collocano la Tullia del Martelli in uno de' primi seggi fra le tragedie, che segnalarono in Italia il rinascimento dell'arte. Essa non era affatto compiuta, quando l'autore morì. Claudio Tolomei per comando del cardinale de' Medici compose il coro, che vi mancava. Questo dotto Italiano, in una delle sue lettere, si lagna della morte, che abbia troppo presto rapito agli amici ed alle lettere un giovane di sì alte speranze (2).

Il celebre Alamanni, che abbiamo veduto fare bella mostra di sè nell'epopeja, e del quale avremo ancora a ragionare, si segnalò anche in questo novello arringo: ma stette contento alla gloria di trasportare nella sua lingua le bellezze di quella medesima Antigone di Sofocle, che il Rucellai aveva di già nella Rosmunda imitata. Egli seguì di scena in scena le orme del poeta greco, e solo alcuna volta o ne amplificò o ne restrinse le parlate ed i sentimenti. Conservò anche fedelmente il coro di que' vecchi Tebani, continui adulatori di Creonte, a malgrado dei suoi delitti, introdotto da Sofocle come un encomio indiretto del governo repubblicano di Atene, ed una satira della monarchia degenerata in tirannide. Il solo merito dell'Alamanni in siffatto lavoro è dunque quello dello stile, nel quale avanza gran tratto i poeti, che lo avevano preceduto, e tiene un mezzo fra l'umiltà adoperata dal Trissino, e la studiata grandezza del Rucellai (3). Chiarezza, eleganza, poco nerbo,

(1) *Teatro antico italiano*, tom. III, *ragionamento* p. XI. e XII.

(2) V. le lettere del Tolomei, lib. II, alla march. di Pescara, 7 aprile 1531, p. 49, Venezia, 1565. La data di questa lettera basta a provare che Lodovico Martelli non cessò di vivere nel 1533, come pretende il Crescimbeni, ma nel 1527, come scrissero il Tiraboschi, il Rolli, e dopo di essi il sig. Napoli Signorelli, tom III, p. 113.

(3) *Teatro antico italiano* tom. II, *Ragionamento* p. XXXIV.

ma niuna gonfiezza mai, sono i pregj che universalmente si ammirano nei versi dell'Alamanni, e che non risplendono meno nella sua Antigone. E' da credere che la componesse in Francia nel suo esilio (1). Essa fu stampata la prima volta in Lione (2) colle altre sue rime, le quali vennero nel medesimo anno ristampate in Firenze sua patria, ed abbruciate, ma per buona ventura non distrutte, per comando del nuovo duca Alessandro de' Medici (3).

Pare che l'Antigone del pari che la Tullia non siano state mai rappresentate. Questa tragedia era però in grido nell'Italia, l'Alamanni passando a Ferrara nel 1541, prima dell'ultima sua tornata in Francia, era intervenuto ad una rappresentazione d'una tragedia del Giraldi. La Tragedia personizzata vi recitava il prologo. Dieci anni dopo, allorquando il Giraldi la diè alle stampe, vi aggiunse un epilogo nel quale la Tragedia mostrava la sua compiacenza di essersi in quell'occasione mostrata in sulla scena alla presenza di colui,

Che insin le rigide Alpi
Da Tebe in toscano abito tradusse
La pietosa soror di Polinice;
I' dico l'Alamanni, che mi vide,
Per mio raro destino, uscire in scena.
(Epilogo dell'*Orbecche.*)

Giovanni Battista Giraldi Ciuthio o Cinzio (4), era allora in gran favore alla corte di Ferrara, ed autorevole era il suo giudizio. Mosso senza dubbio dall'amor grande che il duca Ercole II avea pel teatro, fu uno dei poeti che attesero più caldamente a ridestare in Italia la vaghezza de'spettacoli tragici, ne quali si seguivano le forme del teatro antico. Era nato in Ferrara

---

(1) V. sopra, t. VI, p. 175 e 179.
(2) Nel 1533.
(3) *Ib. sup.* p. 179.
(4) Era parente, non si sa in qual grado, di Lilio Gregorio Giraldi, suo contemporaneo, il quale lasciò molte opere pregiate di erudizione, di filologia, e di storia.

nel 1504 da una famiglia onesta, ed era stato in essa educato. Dall'infanzia diè prove d'un raro ingegno, e si concepirono di lui speranze, che non andarono fallite. I suoi maestri nelle belle lettere, nella dialettica, nella fisica furono i più valenti professori di quella celebre università, in cui prese il dottorato nella medicina e nella filosofia, ed insegnò anche per alcuni anni queste due scienze; ma avendo in appresso (1) ottenuta la cattedra della letteratura latina, vacante per la morte di Celio Calcagnini, che era stato suo maestro, si diè tutto alla poesia ed alle lettere.

Alcun tempo dopo, il duca Ercole lo fece suo segretario; Alfonso II, successore di Ercole, confermò il Giraldi in quell'uffizio; ma una contesa che ebbe con Giambattista Pigna, segretario intimo e favorito del duca, lo fe' ritirare dalla corte. Trattavasi di un'opera sui romanzi, che ciascuno di essi pubblicò nel medesimo anno. Parlai altrove di queste due scritture e della contesa, a cui diedero origine (2). I due autori si accusarono l'un l'altro di furto, e non si potè mai sapere chi dei due avesse ragione (3). Il certo si è che il Giraldi, il quale pretese di aver ricevuto altri torti dal Pigna, e credeva di scorgere nel duca qualche freddezza verso di lui, richiese la sua licenza, e l'ottenne.

Andò ad insegnare l'eloquenza nello Studio di Mondovì, patria di sua madre, chiamato dal duca di Savoia Emanuele Filiberto, che avea di fresco riacquistato quella parte de' suoi dominj (4). Ma avendo questi, due anni dopo, affidato ai Gesuiti l'insegnamento della gioventù ne' suoi stati, congedò onorevolmente il Giraldi (5), e gli fece dare, oltre a 400 scudi d'oro, dovutigli pel suo assegnamento, 400 altri pel viaggio. Si di-

(1) Nel 1541.

(2) Tom. V, p. 80, nota

(3) Si possono leggere tutti i particolari di cotale contesa singolare nel tomo primo delle *Memorie de' Letterati Ferraresi* del dottore Barotti.

(4) 1566.

(5) 1568.

sponeva a fare ritorno in Ferrara, quando ricevette dal senato di Milano una lettera ed un diploma di Filippo II, che gli offerivano la cattedra di eloquenza nello Studio di Pavia, con condizioni vantaggiosissime. Vi si recò; se non che in capo a tre anni, trovando quell'aria per lui non confacente, trasse a Ferrara, dove cessò di vivere nel 1573. (1).

Oltre al discorso intorno ai romanzi, ne abbiamo di lui altri su varii argomenti; una raccolta ragguardevole di Novelle in prosa, sotto il titolo di *Hecatommiti*, o le *Cento Favole*; un commento storico in latino su Ferrara, e sulla casa d'Este; poesie latine, rime italiane, l'Ercole, poema eroico, del quale abbiamo innanzi ragionato (2), ed in fine un Teatro in due volumi, composto di nove tragedie, le quali sono insieme colle sue Novelle, il principale fondamento della sua fama.

La più celebre di tutte è intitolata Orbecche, la quale venne recitata la prima volta nel 1541, in casa dell'autore alla presenza del duca Ercole II, molto decorosamente (3). Si leggono in più luoghi del Discorso del Giraldi intorno al comporre romanzi, alcune particolarità sull'effetto prodotto in Ferrara da cotale rappresentazione. Lagrime, singhiozzi, donne tramortite, nulla vi manca: ed in fatto basta il conoscerne l'argomento per immaginare non solamente l'impressione che dovette fare in un tempo, in cui le commozioni della tragedia erano affatto nuove, ma quella che produrrebbe un siffatto dramma oggidì ancora, che siamo oramai avvezzati ai terrori tragici, e che si esaurirono le combinazioni più tetre ed i spettacoli più atroci.

---

(1) Il 30 decembre.

(2) Tom. VI, p. 259, e 260.

(3) E' a questa rappresentazione che intervenne l'Alamanni. Un amico del Giraldi aveva parata a sue spese sontuosa ed onorevole scena; altri amici furono gli attori principali; un giovinetto, chiamato Flaminio, rappresentò il personaggio di Orbecche; un certo Sebastiano Clarignano sostenne la parte di Montefalco, che il Giraldi, nella lettera dedicatoria del dramma, chiama il Roscio e l'Esopo de' suoi tempi, comparazione che venne in appresso tante volte ripetuta, e che si ripete tuttavia, senza che si sappia se sia un'adulazione pel novello attore o per l'antico.

Il Giraldi ne tolse l'argomento veramente orribile da una delle sue novelle (1). Orbecche è il nome della figlia d'un re di Persia, chiamato Sulmone, il quale aveva già dato prove dell' atrocità delle sue vendette. Sua figliuola, essendo fanciulla, per una sconsideratezza propria di quell' età avegli dato indizio che sua madre si giaceva col suo primogenito. Sulmone li spia, e, trovatili insieme, li uccide. Orbecche cresciuta in età ed in bellezza, prese per marito senza saputa del padre, un giovane di Armenia, di nascita oscura, detto Oronte. Sulmone, volendola maritare ad un re de' Parti, scopre l' occulte nozze, dalle quali erano nati due figli; finge di perdonare ai due sposi; ma avendo tratto Oronte in un' insidia, lo prende, lo uccide, ne mette le mani, e la testa insieme col corpo morto de' figliuoli in un gran vaso, e va egli stesso a farne dono alla figliuola, siccome pegno della loro riconciliazione. Orbecche alza il velo, del quale era coperto, freme d' orrore, e disperata afferra il pugnale, che rimase immerso nel petto di uno de' suoi figliuoli, uccide il padre e poscia se stessa.

E' da pensare che questa strage orribilissima di Oronte e de' suoi figliuoli non accade alla presenza degli spettatori: ma è per così dire messa sotto gli occhi da una minutissima narrazione. La scena del vaso, il parricidio, il suicidio, tutto questo succede sulla scena, e convien confessare che basta per produrre i più spaventosi effetti. L' autore, che era assai giovane quando compose questa tragedia (2), adoperò agenti soprannaturali in questa azione disumana. L' ombra di Selina, ucciso già dal marito sull' indizio datogli dalla figlia Orbecche, viene a fare contro l' infelice figliuola, contro il padre e contro tutta quella sventurata famiglia una sì esecrabile vendetta. Ne-

(1) *Hecatommiti*, Decade II, Nov. II.

(2) Lo dice egli stesso nell' epilogo stampato in fine al dramma; nel quale è la Tragedia stessa che parla:

E s' io non sono in tutto
Simile a quell' antiche, è ch' io son nata
Testè da *padre* giovane, e non posso
Comparir se non giovane.

mesi, le tre Furie, e quest' ombra vendicativa occupano tutto il primo atto, il quale non è che una spezie di prologo tuttochè vi sia un altro prologo distinto affatto dalla favola, ad esempio di Seneca. Il Giraldi antepose sgraziatamente questo autore ai tragici greci (1), e si veggono anche troppo, nella sua maniera di trattar l' arte, i frutti di siffatta preferenza.

Era entrato in isperanza, che la sua seconda tragedia, intitolata Attila, sarebbe anche rappresentata, ed in un' occasione più solenne della prima, avendola composta per comando del duca Ercole II, il quale voleva dare un tale spettacolo al sommo pontefice Paolo III, allorchè si recò a Ferrara (2); se non che il giorno stesso della rappresentazione uno dei principali attori (3) fu ucciso in duello o assassinato. L' autore n'aveva anche tolto l' argomento, che è tutto romanzesco, da una sua Novella (4), anteponendo, come scrive egli stesso (5), agli argomenti già trattati dagli antichi e dai moderni, quelli da lui trovati. Lo scioglimento di questo dramma è felice; due giovani amanti sono uniti dopo una lunga serie di avvenimenti, che formano l' intreccio, ed il rivale dello sposo per disperazione si dà morte. E' la sola uccisione che vi sia in questa tragedia, in cui le situazioni sono più commoventi dello stile, ed in cui sembra che il Giraldi abbia voluto farsi condonare gli errori, che aveva sparsi nella prima a larga mano.

La terza della sua raccolta è Didone. Un altro poeta avea fatto prova, dal principio del secolo, di mettere sul teatro un sì bell' argomento. Alessandro de' Pazzi, fratello uterino dell' arcivescovo di Firenze e nipote di Leone X (6), compose pa-

(1) V. il suo *Discorso intorno al comporre de' Romanzi, Commedie e Tragedie*, p. 220.

(2) Nel mese d' aprile, 1543.

(3) Era quel giovane Flaminio, che rappresentò il personaggio d' Orbecche nella prima tragedia, e che avea molto contribuito alla riuscita.

(4) *Hecatommiti*, Decade II, Nov. III.

(5) *Discorso intorno al comporre de' Romanzi ec.*, pag. 13.

(6) Questo bizzarro poeta viveva nel 1510.

recchie tragedie, e tra le altre una Didone, la quale non è stampata, ma di cui il Varchi nelle sue Lezioni ragiona particolarmente. Paolo Giovio ci fa noto che l'autore mescolava nelle sue tragedie mille strane fantasie; e che si stillava gran pezza il cervello per riempierne particolarmente quelle, che dovevano essere recitate. Gli attori tremavano nel rappresentare i suoi drammi, ed il risultamento delle sue leggiadre invenzioni era, che essi venivano cacciati dal teatro dagli urli e dalle fischiate (1).

La Didone del Giraldi è condotta con miglior discernimento e buon gusto. Vi trasportò quanto fu in lui, i movimenti appassionati, ed i discorsi commoventi, che sono in Virgilio sì maravigliosi: ma vi mise pur Giunone, Venere, l'Amore, Mercurio, ed anche la Fama. Essa non fu rappresentata, ma letta al duca Ercole in una numerosa adunanza. Cotale lettura diè luogo a censure, alle quali il Giraldi si credette obbligato di dover rispondere con una lettera indiritta al duca stesso, nel pubblicare che fece la sua tragedia. Vi si veggono delle sode ragioni contro le obbiezioni che gli vennero fatte, ma, in leggendo la tragedia, si vede che se ne potevano fare delle altre, alle quali gli sarebbe stato più malagevole il rispondere.

Il duca, che glie ne aveva indicato l'argomento, aveaglie ne proposto ad un tempo un altro più difficile, che fu poscia trattato con esito infelice da altri poeti, ed è la Cleopatra. Se il Giraldi non ne ha evitati tutti gli scogli, ed anzi andò ad urtare in altri, che non si trovano necessariamente nel suggetto, vi sono per altro delle bellezze, che gli pertengono. Antonio e Cleopatra non sono troppo avviliti, e non è poco in un argomento, in cui moltiplicati esperimenti hanno dimostrato, che la situazione d'Antonio soprattutto è inevitabilmente abbietta (2).

---

(1) Il Quadrio, t. IV, p. 64.

(2) Tre altre tragedie di *Cleopatra* furono date alle stampe nel medesimo secolo, quella di Alessandro Spinello, nel 1550; quella di Cesare de' Cesari, autore di una tragedia intitolata *Romilda*, nel 1552; in fine *Marco Antonio e Cleopatra* di Celso Pistorelli, nel 1576. Niuno pare che abbia oscurata la Claopatra del Giraldi.

Tra Didone e questa Cleopatra, di cui il Giraldi confessa che le difficoltà lo arrestarono lungo tempo, ne dettò un'altra, la terza, della quale abbia preso il suggetto nelle sue Novelle(1), ed a cui diè il titolo singolare di Antivalomeni. La scena è in Inghilterra; l' intreccio è doppio, ed assai complicato, nè potrebbe spiegarsi in poche parole, ed il componimento non è di tale importanza, che porti la spesa di farne una lunga spiegazione. Potrei dire altrettanto dell' Arrenopia, che è la sesta della Raccolta, tuttochè gli editori del Teatro antico italiano l' abbiano creduta meritevole di far parte della loro collezione (2). L' autore la deriva essa pure dalle sue Novelle (3). L'azione è in Irlanda, ed è tutta romanzesca, anzi cavalleresca. Una donna travestita da guerriero si rende singolare per le sue esimie imprese guerresche, non meno che per la sua generosa tenerezza per un marito, che volle la sua morte. Questo dovette andar molto a grado nel sedicesimo secolo, nel quale si conservavano le idee della cavalleria, e cotale argomento, maneggiato con maestria ed arte, commoverebbe forse ancora.

Non addiverrebbe lo stesso dell'Eufemia, regina di Corinto, suggetto tratto, non dalla storia greca, ma da que' romanzi, dove l' antichità è per siffatto modo vestita alla moderna, che bisognerebbe essere nè antico, nè moderno per pigliarne diletto. Entrerei ancor meno mallevadore per l' Epizia, spezie di dramma, la cui scena è in Inspruck, e che tratta di una donzella violata da un giovane di venti anni, e di un' altra che fa copia di se al governatore d' Inspruck per salvare la vita di quel giovane, il quale è suo fratello. I nostri drammaturgi francesi non ardirono di presentarci nulla di somigliante; il loro regno è passato innanzi che abbiano potuto farci gustare sì leggiadre cose, e desterà certo in essi gelosia l' udire, che un poeta del sedicesimo secolo abbia osato di inoltrarsi fino ad un tal punto (4).

(1) Decad. II, Nov. IX.
(2) Vol. V.
(3) Decad. II, Nov. I.
(4) Dacchè questo è scritto, il regno del Dramma è risorto, e

Selene, nona ed ultima composizione del Giraldi, è una tragedia egiziana, ma sempre alla maniera romanzesca, nella quale sgraziatamente s' impaniò, come vi si impaniarono parecchi poeti francesi, e lo stesso tetro Crebillon. Essa appresenta uno di quegli atti atroci, che si veggono troppo sovente in questo antico teatro italiano, che Crebillon, avvegnachè soprannominato il terribile, non sarebbe stato oso di esporre sulle scene francesi. Selene, regina d' Egitto, e sua figliuola tengono gran pezza in mano, alla presenza del Senato d'Egitto due teste, che viene loro detto essere quelle dello sposo dell'una, e del fratello dell' altra. E' questa una prova, alla quale viene esposta la fedeltà di Selene, stata calunniata appresso del re suo marito. Il re, pago dei gemiti e della disperazione della moglie; che sono altrettanti argomenti della sua innocenza, si dà finalmente a conoscere: la regina è giustificata, ed i calunniatori sono puniti: ma quelle livide teste furono, per lo spazio di un atto intero, prese e riprese tra le mani de' principali personaggi, e sotto gli occhi degli spettatori.

Intanto che questo poeta si dipartiva in Ferrara dalla semplicità dei suggetti antichi, che era stata rigorosamente seguita dagli autori delle prime tragedie italiane, il laborioso e sgraziato Lodovico Dolce, del quale abbiamo innanzi veduto le numerose opere (1), vi aggiungeva otto tragedie, nelle quali si accostava più da vicino a cotale preziosa semplicità. Quattro di esse sono un' imitazione ed in gran parte una traduzione d' Euripide, e sono, Giocasta o la Tebaide, tolta dalle Fenicie del poeta greco, Ifigenia in Aulide, Ecuba e Medea: due altre, Agamennone e Tieste, sono tratte da Seneca. Il Dolce volle anche far prova delle sue forze in due tragedie interamente sue. La Didone del Giraldi non lo distolse dal prendere la se-

che è assai peggio, quello anche del Melodramma: ma quanto tempo dureranno essi? Per poco che sia il tempo che scorre tra la composizione e la stampa d' un' opera, non se ne può assoggettare il testo a tutte siffatte variazioni, allorchè si cerca, scrivendo, di ubbidire non alle leggi della moda, ma a quelle del gusto.

(1) Tom. VI, p. 126 e seg.

tonda volta in Virgilio questa favola commovente, e fu più semplice, che non lo era stato il professore di Ferrara: mise, soprattutto nelle scene tra Enea e Didone, delle imitazioni più felici, e nelle cose da lui inventate, più anima ed affetto.

Tolse in fine immediatamente dalla storia ebrea l'argomento di Marianna, che mise egli il primo sulle scene, e fu quella tra le sue tragedie, la quale ebbe migliore riuscita. Fu recitata più volte in Ferrara; la prima in una casa particolare (1), senza abiti per gli attori, senza apparati da scena e senza musica, alla presenza di oltre a trecento gentiluomini, e coi più grandi applausi. Il duca di Ferrara volle farla rappresentare nel teatro del suo palazzo con tutti gli apparati, che prima non aveva avuti, ma la moltitudine delle persone accorsa ad udirla fu sì grande, e cagionò un sì fatto tumulto, che fu impossibile di dare cominciamento alla recita. Un secondo tentativo fu più fortunato, e questa pubblica rappresentazione, data con tanta cura, e magnificenza, confermò la riuscita della Marianna, che è allegata come una delle migliori tragedie di quell'età.

Tristano l'Eremita diede nel secolo che venne dopo, una Marianna francese l'anno medesimo in cui apparve il Cid (2); e quello, che desta maggiore maraviglia nel leggerla, si è che riportò eguale applauso. E' in più luoghi una cattiva imitazione della Marianna del Dolce: ma ciò che pertiene del tutto all'autore, si è il ridicolo dello stile, metà gonfio, metà comico. Quello che gli pertiene pur anco, e che contribuì alla riuscita del suo dramma, sono i furori di Erode, posti in fine, furori tratti troppo in lungo (3), dove però si scorge l'idea drammatica ed ardita dell'alienazione di mente d'Erode, il quale vuol vedere, vuol udire, vuol che si conduca a lui quel-

(1) Quella di Sebastiano Erizzo, poeta anch'egli, ed autore di una raccolta di Novelle, intitolata: *Le sei Giornate*; ec.

(2) 1636.

(3) Comprendono a più riprese forse cento cinquanta versi.

l'innocente regina, la cui morte, da lui comandata, lo immerge nella disperazione.

Voltaire dopo il gran successo dell'Edipo, e la caduta d'Artemiro, trattò il medesimo argomento: e tuttochè abbia scritta questa tragedia più accuratamente di tutte le altre, tuttochè l'abbia ancora emendata quarant'anni dopo, ella cadde, da principio, non piacque molto in appresso, ed in fine disparve affatto dal teatro. Non si può fare verun paragone tra questa Marianna e quella di Tristano: ma si possono considerare tra la prima e la Marianna italiana alcune opposizioni ed alcune somiglianze. Voltaire la fondò tutta sugli affetti; il Dolce sui caratteri. L'Erode del poeta francese è travagliato dalla gelosia, agitato dall'amore e dai sospetti che l'amore risveglia in un cuore geloso; è sempre proclive a prestar fede agli invidiosi ed ai maligni che dovrebbe meglio conoscere, e così viene a degradare l'idea che la storia ci dà, della sua avvedutezza, e forza d'animo. Quello del poeta italiano teme tutti, non crede a veruno, ed ha in sospetto non meno la verità che la menzogna. E' naturalmente fiero, astuto e crudele. Marianna innocente bensì, e fedele, ma non tanto dilicata, non tanto affabile quanto la dipinse Voltaire. Questi ha voluto farla più commovente, ed il Dolce la rese più conforme alla storia. Al fianco d'Erode è posto un saggio consigliero per nome Soemo, che mette tutto l'ingegno per mitigare la natura feroce del suo signore, ed in ogni occorrenza piglia la difesa della vittima innocente. Ei cade in sospetto al tiranno, e le calunnie di Solomea, sorella d'Erode, lo imputano di aver sedotta la regina: Erode gli fa troncar la testa, e la presenta a Marianna, che persiste a sostenere la propria innocenza, e quella del virtuoso ministro. Erode, ostinato nel suo furore, fa condurre al patibolo la sposa, alla quale si da prima l'atroce spettacolo del supplizio d'Alessandra, sua madre, e di due suoi figlioli, incolpati tutti e tre di essere suoi complici. Solamente dopo tante stragi Erode conosce la loro innocenza. Esprime freddamente il suo pentimento, ed il coro ne trae con più freddezza ancora ammaestramenti morali. Questo è molto

al di sotto degli energici furori dell' Erode francese, imitati, è vero, da una parte di quelli di Tristano (1), ma con tutti i vantaggi che il genio ed il buon gusto uniti hanno sul genio rozzo, e senz' arte. Niente dà a divedere che Voltaire avesse letto la Marianna del Dolce, allorchè scrisse la sua; ma si può credere, che, quando nel rifarla vi tolse la parte di Varo, e vi sostituì quella di Soemo, avesse qualche idea del saggio consigliere, il cui nome è lo stesso, e che, a malgrado della sua tragica morte, sostiene nella Marianua italiana una sì bella parte (2).

Una delle tragedie, che fece allora più strepito, fu la Canace del dotto Sperone Speroni. Quest' uomo il quale fu tenuto nel suo secolo in sì alta stima, ebbe i natali in Padova, il 12 aprile 1500, da Bernardino Speroue degli Alvarotti e da Lucia Contarini, nobile veneziana. Terminati che ebbe i suoi studj in Bologna, dove ebbe a maestro il celebre Pomponazzi, ritornò a Padova e vi si addottorò in filosofia ed in medicina, e v'insegnò egli stesso la logica, ed in appresso la filosofia in generale; ed allorchè ottenne questa ultima cattedra ebbe la modestia di far ritorno a Bologna a studiare sotto l'antico maestro, e ritornò solo dopo la morte del Pomponazzi ad adempiere alle incumbenze di professore: ma nel 1528, avendo perduto il padre, fu obbligato di rinunziare alla cattedra per darsi tutto alle faccende domestiche. Queste cure, il maritaggio da lui contratto (3), le liti che ebbe a sostenere, le onorevoli commissioni che gli furono affidate nella sua patria, non gl' impedirono di applicarsi alle lettere con tale fervore e successo, che pochi

---

(1) Si nota particolarmente nell' Erode di Tristano, il comando che dà dopo la morte di Marianna:

Commandez de ma part qu'on la fasse venir.

E quando gli si dice ch' ella più non vive:

Quoi! Marianne est morte!

(2) Avvi anche un Soemo nella *Marianna* di Tristano, ma tolto fuor di dubbio da quella del Dolce, e che gli è inferiore d' assai.

(3) Con Orsolina da Strà.

furono ne' suoi tempi coloro, i quali gli possano venire agguagliati per la dottrina, l' eloquenza ed il fino discernimento (1).

In Roma, dove fu mandato dal duca d' Urbino, sotto il pontificato di Pio IV (2), ottenne la stima e l'amicizia dei dotti che erano ivi allora uniti. Il famoso Carlo Borromeo, nipote del papa, mostrò d'averlo in gran pregio, e lo ammise alle adunanze che si tenevano nel suo palazzo col nome di Notti Vaticane. Lo Speroni soggiornò quattro anni a Roma, e, quando partì, il pontefice gli concedette il titolo e la dignità di cavaliere. Giunto in patria, il duca d' Urbino, ed il duca di Ferrara, Alfonso II, gli diedero le più lusinghiere testimonianze di stima e di onore: ma liti moleste, ed altri impicci domestici rendendogli mal gradito il soggiorno di Padova, andò di nuovo a stanziare a Roma (3) donde ritornò cinque anni dopo in Padova, per più non uscirne. Quasi tutti i principi d'Italia fecero allora come a gara per trarlo alla loro corte, e fu abbastanza assennato per anteporre a quegli onori ed a quello strepito la quiete della vita privata.

In un' età assai inoltrata fu minacciato di terminare i suoi giorni con una morte violenta. Alcuni ladri gli entrarono in casa, lo legarono sul suo letto, e per buona ventura stettero contenti ad involargli tutto il danaro che aveva. Alla fine, pervenuto, senza la più lieve infermità ad ottant' otto anni compiuti, uscì repentinamente di vita il 12 giugno del 1588. I suoi funerali furono magnifici, e gli fu eretto un monumento, dove la sua memoria è eternata da onorevoli iscrizioni: ma i monumenti per lui più gloriosi sono le scritture che ci lasciò, delle quali si ha una bella edizione di Padova in cinque volumi (4). Vi si scorge che ne' suoi studj aveva abbracciata una

(1) Tiraboschi *Storia della Lett. Ital.* tom. VII, part. III, p. 123.

(2) Nel 1560.

(3) Circa la fine del 1573.

(4) *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da manoscritti originali*, *Venezia*, 1740, appresso Domenico Occhi, 5 volumi, in 4.°

gran moltitudine di oggetti, che era egualmente versato nelle lettere greche, latine, sacre e profane, che spiegava in tutte le materie, alle quali poneva mano, una profonda dottrina unita ad un grande acume d'ingegno. Cotale raccolta comprende un gran numero di dialoghi, di cui gli uni si aggirano intorno a quistioni morali, ed è il primo italiano che abbia preso a trattarle in siffatta maniera; gli altri pertengono alle belle lettere, all'eloquenza, alla poesia, alla storia. Le sue considerazioni sull'Eneide di Virgilio, sul poema di Dante, su quello dell'Ariosto, fanno testimonianza che aveva una mente altrettanto sottile quanto profonda. Le sue rime hanno gravità e grazia, e non è meno pregevole, quando scrive nel genere bernesco. Il suo stile nella prosa è uno dei migliori di quell'età; non ha nè l'eleganza ammanierata, nè la verbosa prolissità, nè la stucchevole languidezza, che possono venire imputate ad alcuni de' suoi contemporanei.

Ottenne una spezie di trionfo, ed applausi universali nel parlare in pubblico in occasioni solenni, sia che dovesse arringare, ovvero trattar cause pe' suoi parenti od amici, tuttochè non fosse questa la sua professione. Gli scritti di quei tempi narrano cose maravigliose della frequenza degli uditori, della maniera commovente con cui ragionava, e del trasporto col quale veniva applaudito. Recitava anche i suoi versi con una grazia ed un' espressione singolare. Secondo che procedeva nella composizione della sua tragedia, l'andava leggendo nelle adunanze dell' accademia degli Infiammati di Padova, e destava un sì vivo entusiasmo, che gli accademici facevano pensiero di rappresentarla eglino stessi pubblicamente; la morte di uno dei principali attori (1), mandò a vuoto quel disegno. Si sparsero in tutta l'Italia copie della Canace, e se ne fecero bentosto edizioni contraffatte e scorrette (2), delle quali lo Sperone si

---

(1) Angelo Beolco, noto per le sue commedie sotto il nome del *Ruzzante*. Morì nel 1542.

(2) In Venezia nel 1546, sotto il nome di Doni, e colla data di Firenze. L'edizione di Valgrisi, stesso anno, è migliore, e ser-

lagnò inutilmente. Prima ancora che fosse stata sì propagata, si fe' correre manoscritto un *Giudizio sulla tragedia di Canace e Macareo*, nel quale il dramma e l'autore erano acremente censurati e nel fatto dell'invenzione e nel fatto dello stile (1). Lo Speroni, che avea da prima tenuto in niun conto quel giudizio, vedendolo di poi stampato (2), si diè a stendere un'Apologia, che però non condusse a termine; ma recitò nella accademia degli Infiammati ben sei lezioni a difesa della sua tragedia (3). Parecchi scritti vennero alla luce pro e contro, ed anche dopo la morte dello Speroni durava tuttavia quella contesa (4).

Comecchè avesse coraggiosamente difesa la sua tragedia, era egli stesso persuaso di essere caduto in molti difetti. Intraprese a rifarla; tolse le rime ed i versi quinarj, la ripartì in atti, e fece altre correzioni più o meno rilevanti; ma nè quei miglioramenti, nè gli encomj stemperati dei più prestanti scrittori di quei tempi, nè i pregj dei quali è veramente fornita, potrebbero farla oggigiorno tollerare sulle scene. Il buon Tiraboschi pretende, che se ne debba imputare la troppo rigorosa imitazione delle maniere greche (5): ma è agevole di scorgere, in leggendola, che sarebbe per altre ragioni.

L'amore incestuoso di Canace e Macareo, figliuoli d'Eolo, servì d'argomento ad una tragedia greca, e ad una latina. Platone ricorda la prima, e Svetonio narra, che Nerone cantò la Canace partoriente nella seconda (6). Lo Speroni si argomentò di potere su di tal materia tessere una tragedia di nuovo

---

vi di esemplare a quella del Giolito 1562, che viene falsamente indicata come corretta e riveduta dall'autore.

(1) Questa critica venne attribuita, ma senza fondamento a Bartolomeo Cavalcanti.

(2) Nel 1550.

(3) V. il *Giudizio*, l'*Apologia*, le sei *Lezioni*, ed alcuni altri scritti intorno a questa contesa, Opere dello Speroni, t. IV.

(4) Le ultime scritture furono stampate soltanto nel 1590. V. Apostolo Zeno, *note al Fontanini*, tom. I, p. 470.

(5) *Ibi supr.*

(6) Inter coetera cantavit Canacen parturientem. (Svet. in Nerone, 21).

enere, e tolse i principali fatti da una delle Eroidi d'Ovidio (1). A rendere più compassionevole e più terribile la condizione dei due amanti, finse che fossero gemelli, e perseguitati da Venere, e che questa dea fosse cagione del loro incesto, come lo è in Euripide del violento amore di Fedra per Ippolito. Mise in contrasto il carattere implacabile d'Eolo, la parte di Deiopea, sua moglie, madre indulgente dei due colpevoli. Tutte queste circostanze immaginate dal poeta, danno a divedere, che conosceva la sua arte, e circondano l'azione principale di accessorj importanti.

Se avesse osato, o piuttosto saputo dipingere il fratello e la sorella agitati entrambi dalla funesta lor passione e dai rimorsi; se li avesse astretti a combattere colla ragione, colla natura e coll'amore; se li avesse posti in incontri più vivi e più forti, non v'ha dubbio che la sua tragedia avrebbe meritato gli elogj, che le si fecero: ma non v'ha niente di tutto ciò. Il fatto, qual è narrato in Ovidio, non lo comportava, e lo Speroni volle porre in iscena questo fatto e non altro. Dal commercio incestuoso dei due giovani nasce un figliuolo, che la nutrice di *Canace*, sola secretaria delle sue pene, fa prova di salvare, portandolo fuori del palazzo in un canestro di fiori; ma le grida del fanciullo manifestano ad Eolo la colpa della propria figliuola, ed egli la condanna a morte. Ovidio, prima che si ferisca col pugnale mandatole dal crudel genitore, la fa scrivere a Macareo suo fratello, suo amante e suo complice. Macareo nella tragedia si uccide, udendo la morte della sorella.

Canace si mostra solo nel secondo atto, ed in quale stato? Vicina a partorire, non sapendo come salvare l'onor suo, ferma di voler morire, ma confortata a vivere dalla fedel nutrice, la quale ha preparata ogni cosa pel parto, e le fa sperare un segreto impenetrabile: gli altri avvenimenti, in vece di essere offerti dinanzi agli occhi degli spettatori, sono annunziati per via di narrazioni: ma cotale situazione poteva essa venire appresentata? Le ragioni del decoro che vi si oppongono, non

(1) Canace e Macareo, Eroid ep. XI.

abbisognano di essere esposte: questo è il vizio radicale dell'argomento; e quando l'autore, nel trattarlo, si fosse meno rigorosamente assoggettato alle maniere greche, non sarebbe meglio riuscito a rendere piacevole uno spettacolo così fatto. Rimane a sapere ancora, se abbia sì esattamente battute le tracce dei Greci, od anzi se ne sia scostato più che verun altro poeta di quell' età: e questo ultimo rimprovero è, a mio avviso, il più fondato.

Ma quand' anche somigliasse loro per la condotta e la maniera di sviluppare l'azione, se ne allontana d'assai nel fatto della versificazione e dello stile. I versi di cinque o sette sillabe che adopera nel dialogo, scorrono troppo molli e leggieri, e sono più atti ad esprimere affetti teneri e gentili, che concetti gravi e terribili; e la loro mescolanza cogli endecasillabi di quando in quando non produce che una discordanza di più (1); se le rime sono troppo vicine, offendono; se lontane o niente allettano o poco. A questo metro disuguale e saltellante arroge lo stile troppo florido e delicato, che conviene per avventura ad un cotal metro, ma non già alla tragica grandezza, ed all acrudezza dell'azione da lui posta in teatro. Quelli che vollero approvarne la locuzione, la commendano in grazia di una certa naturalezza e delicatezza, che prima di lui non era stata ancora conceduta alla poesia drammatica. e credono, che la *Canace* possa essere stata per tale pregio di norma al Tasso per iscrivere l'*Aminta*, ed al Guarini per comporre il *Pastor Fido.* Quest' ultimo poeta lo asserisce egli stesso, scrivendo allo Speroni (2). L'*Egle* del Giraldi, il *Sacrificio* del Beccari, che si disputano il primato nell'assegnar l'epoca pastorale, furono scritte dopo la *Canace* (3), ed i loro autori poterono leggere in prima la tragedia dello Speroni, il Giraldi particolarmente che era suo emolo, e forse nemico. Sia che si voglia, ne conseguirebbe da ciò, che gli Italiani debbono saper molto grado allo

(1) *Teatro ant. Ital.*, t. IV, *Ragionamento* p. XIX.
(2) Batt. Guarini, *lettere*, Venezia, 1603, in 8.°, pag. 92.
(3) La prima nel 1545, la seconda nel 1554.

Speroni di aver dato il primo esemplare d' uno stile oltre misura delicato, quando è accomodato a materie amene e soavi; ma non ne conseguirebbe, che una siffatta locuzione possa affarsi ad argomenti più severi e sublimi, in una parola, alla tragedia propriamente detta (1).

Il Tasso, che giudicò questo stile accomodato alla pastorale, si guardò dall' adoperarlo nella sua tragedia del *Torrismondo*. Questo gran poeta, bramoso di ogni spezie di gloria, aveva intrapreso nella sua gioventù, dopo la luminosa riuscita del suo Aminta, di cogliere anche la palma tragica; ma scrisse soltanto il primo atto d' una tragedia ed alcune scene del secondo. Più di dodici anni dopo ripigliò il medesimo argomento, fece qualche cambiamento nella favola, rifuse il già fatto, e diè termine al rimanente (2). E' questo un dramma, che pare affatto immaginato, e nel genere romanzesco dal Giraldi introdotto.

Torrismondo, giovane re de' Goti, acconsente a sposare Alvida, figliuola del re di Norvegia, non per se, ma con intendimento di cederla a Germondo re di Svezia, suo amicissimo, a cui per ragioni di stato, ed odj di famiglia fu ricusata. Recasi in Norvegia, richiede Alvida in moglie, e l' ottiene: la giovane principessa, che non aveva amato mai, presa dal magnanimo sembiante del giovane re, cede all' inclinazione ad un tempo ed al dovere. Torrismondo, sotto colore di voler consumare il matrimonio nel proprio regno, dopo la festa, conduce seco sulle navi colei, che si crede sua sposa. Nel viaggio, mirandola più da vicino, e ricevendo tutte le testimonianze d' amore, che ella avvisa di potergli dare, se ne invaghisce egli stesso. Sono gettati dalla tempesta su di una spiaggia deserta; Torrismondo incitato dalla solitudine del luogo, e dal buio della notte, si giace con lei, e tradisce l' amicizia. Arrivato nella capitale dei suoi stati, lacerato dai rimorsi, si comporta con Alvida colla medesima riserbatezza, che soleva mantenere prima che usasse

(1) Ragionamento, *ub. supr.* p. XIX — XXX.
(2) V. sopra t. VII, p. 78 — 79.

con lei: promette, e ritarda di giorno in giorno la celebrazione delle loro nozze; ed ella non sa a che ascrivere quella tardanza. In fine il re di Svezia manda ad annunziare all'amico la sua venuta. Torrismondo è in gran pensiero, e, per uscire d'impiccio, pensa di dare in isposa a Germondo Rosmonda sua sorella, principessa non men bella d'Alvida, ed ornata d'ogni fregio e virtù. La regina, loro madre, prende l'incarico di persuadernela. Torrismondo fa apparecchiare un magnifico accoglimento pel re suo amico, e dà a credere ad Alvida, che Germondo viene solo per onorare le loro nozze.

Allorquando il filo dell'azione è per tal modo ordito, si riconosce in prima che Rosmonda non è sorella di Torrismondo, ma che fu da fanciulla messa in cambio di essa sorella; in appresso che questa sorella, presa e mandata in parti lontane è quella medesima Alvida, che il re di Norvegia crede sua figliuola, e ch'egli diè in moglie a Torrismondo, la quale trovasi conseguentemente essere la sposa incestuosa del fratello. Torrismondo dà questa orribile notizia ad Alvida, confortandola a separarsi da lui ed a sposare Germondo. Ella, tenendosi beffata e tradita, si amazza. Torrismondo, udita cotale notizia, prega Germondo, di accettare la sua corona ed unirla a quella di Svezia, e di essere il sostegno dell'infelice sua madre, corre poscia ad Alvida, e, postosi accanto a lei, si trapassa il petto con un pugnale.

Gli Italiani pongono questa tragedia tra le più belle del secolo decimosesto: essa è condotta secondo la maniera dei Greci; e vi si scorge una remota imitazione del *Edipo* nelle diverse esposizioni, che rivelano successivamente e di scena in iscena a Torrismondo le avventure di Rosmonda, da lui creduta sorella, e di Alvida che lo è veramente. Il maggior pregio, che questa tragedia ha sulla più parte delle altre, si è la locuzione, nella quale si scorge sovente la mano d'un gran maestro: i cori sono bellissimi squarci di poesia lirica, e si sente nelle narrazioni e nelle esposizioni, che non sono in picciol numero, un poeta avvezzo al nobile linguaggio dell'epopeja. Dee rincrescere però, che non abbia terminato il Torrismondo la prima

volta, che ne concepì l' idea. Era allora in tutto il vigore dell' età e della mente; le lunghe sue sventure non ne avevano offuscato l' immaginativa e lo stile; ed il paralello tra la *Gerusalemme Liberata*, e la *Gerusalemme conquistata* fa fede abbastanza come fosse assai più felice nelle sue prime idee, che nelle seconde (1). Quello che ci resta del primo sbozzo della sua tragedia, conferma questa sentenza, e giustifica cotale rincrescimento (2).

Il capolavoro del teatro greco, del quale accennai dianzi un' imitazione nella tragedia del Tasso, l' *Edipo Re*, di Sofocle, fu messo due volte in questo secolo sulle scene italiane; la prima con numerosi cambiamenti nell' orditura e nella condotta della favola, la seconda colla più grande esattezza e rigorosa fedeltà. L' autore della libera imitazione dell' *Edipo* fu quel medesimo Anguillara il quale fece anche una traduzione liberissima, ma con un grado poco comune di virtù poetica, dello *Trasformazioni* d' Ovidio. Visse povero ed ignoto; ma questo suo volgarizzamento delle *Trasformazioni* lo levò in gran fama nelle lettere; ed, avvegnachè abbia soventi volte svisata la bella tragedia di Sofocle, il suo *Edipo* non è, per più rispetti, indegno dell' altre sue scritture.

Giovanni Andrea dell' Anguillara nacque in Sutri da oscuri parenti, circa l' anno 1517. Dopo i suoi studj andò assai giovane a Roma per procacciarsi una condizione, e l' avrebbe avuta presso di uno stampatore, dice uno scrittore della sua vita (3), se non si fosse manifestato più affezionato alla moglie

(1) Maffei, *Teatro Italiano o Scelta di tragedie per uso della scena*, t. II, prefazione del Torrismondo.

(2) Non imiterò qui il pregevole autore italiano della *Storia critica dei teatri*, che impiegò dodici pagine del suo terzo volume a difendere il Torrismondo contro le censure del gesuita Rapin, e, che è ben peggio, del gesuita la Sante, ed anche di M. Juvenel de Carlencas (autore di non so quale *Saggio sulla storia delle belle lettere; delle scienze e delle arti*). Il sig. Napoli-Signorelli diede troppa importanza a' giudizj, i quali, almeno in Francia, non hanno presso chicchessia veruna autorità.

(3) Il Zilioli, citato dal Mazzuchelli; *Scritt. d' Ital.*, t. I; part. II.

che ai torchi di lui. Obbligato a fuggire, fu per colmo di sventura assalito per via da una banda di assassini, che lo spogliarono affatto. Recatosi a Venezia, si acconciò con un altro libraio; là fece il suo volgarizzamento d' Ovidio, che pensò di pubblicare in Francia colla speranza di esserne dal re Enrico II rimeritato splendidamente, e ne diede alla stampa in Parigi nel 1554 i tre primi libri con una dedica a quel re (1). Ignorasi se l' effetto rispose alle sue speranze, ed ignorasi pure quello che facesse in Francia prima della sua tornata in Italia, due anni dopo; ed allora fece stampare in Padova la sua tragedia d' *Edipo*, la quale fu rappresentata con gran pompa nella casa del dotto Luigi Cornaro, nobile veneziano (2). Fu per un' altra recita dell' *Edipo* che gli abitatori di Vicenza fecero costruire, nel 1565, dal famoso Palladio, loro cittadino, un superbo teatro (3). Cotale rappresentazione fu fatta con pompa, e diletto universale. Il genio di quel sommo architetto si segnalò il medesimo anno in Venezia, dove, volendosi recitare l' *Antigone* del dottore Conte di Monte, dotto medico di Vicenza, e suo compatriotta, egli costrusse a bella posta una magnifica sala, che fu decorata di dodici gran quadri del celebre pittore Federico Zuccaro (4). Questi fatti sono di qualche momento per la gloria delle lettere, e delle arti.

L' Anguillara pubblicò il primo libro d' un suo volgarizzamento dell' *Eneide* in versi (5), a cui avea dato mano, confortato dal cardinale di Trento, il quale aveva promesso di provvedere al suo sostentamento pel restante della sua vita: ma, sia che il poeta avesse inteso che Annibal Caro aveva intrapreso quel lavoro, ovvero che il cardinale non mantenesse esatta-

---

(1) Il poema intiero delle Metamorfosi venne alla luce la prima volta in Venezia nel 1561, presso Gio. Griffi. Le due belle edizioni di Franceschi, con rami, sono del 1575, e 1579, in 4.°

(2) Autore del Trattato *Delle Acque*, stampato in Padova nel 1560 in 4.°, e d' un altro trattato *Della Vita sobria*, *ibid.* 1591 ec.

(3) Era di legno, e costrutto nell' interno del Palazzo della ragione. Tiraboschi, tom. 3, parte III, pag. 131.

(4) *Idem ibid.*

(5) In Padova, nel 1564.

mente l' impegno che si era assunto, abbandonò il pensiero di quell' impresa. Intitolò a questo medesimo principe della Chiesa un capitolo sì scherzoso, che il cardinale gli fe' dono di altrettante braccia di velluto, quante erano le terzine. Fu men fortunato col duca di Firenze, Cosimo I. Avendo composta e fatta stampare in Padova (1) una canzone in sua lode, e non avendone ricevuto nè mercede nè ringraziamento, gli scrisse, per dolersene, una lettera, che il Tiraboschi chiama insolentissima (2). E veramente vi può essere della insolenza nel lagnarsi aspramente della cattiva riuscita d'una viltà: la vera fierezza non è mai nel caso di fare siffatte doglianze.

Sembra che l' Anguillara vivesse del frutto dei suoi versi. Il Tasso narra in una delle sue lettere, che questo poeta, avendo scritto gli argomenti ai canti dell' *Orlando Furioso* per un' edizione fatta in Venezia (3), gli vendè mezzo scudo per ogni ottava. Si crede che abbia cessato di vivere in Roma, dove dicesi che morì per una conseguenza del suo libertinaggio (4), ed in una povertà che si accostava alla miseria. Lasciò pure molte rime tenute in pregio, soprattutto nel genere burlesco, le une stampate, le altre conservate manoscritte in biblioteche particolari (5).

Per entrar ora nel suo *Edipo*, vi si può considerare ciò che è egualmente notabile in tutte le altre tragedie, le quali si aggirano intorno a questo terribile argomento, ed è che tutte le bellezze pertengono a Sofocle, e che quasi tutte le aggiunte sono difetti. L' Anguillara, a rendere la sua tragedia più estesa e più compiuta, v' introdusse i due figliuoli d' *Edipo*, Eteocle e Polinice, come fece La Motte tra' Francesi, ed egualmente male

(1) 1562.

(2) *Ub. supr.* p. 129.

(3) Quella del 1563. V. *Lettere poetiche del Tasso*, lett. I.

(4) Fu certo dopo il 1566; perocchè abbiamo due sue lettere di quest' anno colla data di Roma. V. Tiraboschi; *ub. supr.*

(5) Il Tiraboschi dice di averne vedute parecchie nella biblioteca de' canonici regolari di San Salvatore in Bologna. *Ub. supr.*, p. 130. V. Mazzuchelli, *Scritt. d' Ital.*, articolo *Anguillara*.

a proposito. Vi si mostrano pure Ismene ed Antigone, le quali non fanno che aggiungere freddezza e languore. Evvi ancora una principessa d' Andros, un Meneceo ed una Manto, figliuola di Tiresia, che non hanno vera parte nell' azione, e non possono che farla languire, mentre che nell' azione di Sofocle tutto concorre, tutto opera, tutto cammina allo scioglimento.

E' nota l' arte, che questo poeta adopera in generale nelle sue esposizioni, e quale è in ispezialità l' esposizione del suo *Edipo*. Euripide tenne altra via; egli non lascia lo spettatore ignaro di cosa alcuna, e non gli prepara veruna sorpresa; dal cominciamento di quasi tutte le sue tragedie lo chiarisce, in una spezie di prologo, di tutto quello che è per accadere. Si addussero per avventura buone ragioni a scusare una cotale maniera; ma quella di Sofocle è fuori d' ogni dubbio la migliore, poichè non ha bisogno di scusa. Ciò non ostante l' Anguillara mise in una tragedia di Sofocle un' esposizione alla maniera d' Euripide. L' indovino e cieco Tiresia viene nella prima scena, appoggiato a Manto sua figliuola, a cui rivela tutti gli orribili segreti del destino d'*Edipo*; ch' egli è figliuolo di Laio, che uccise il padre, e sposò la madre: per modo che quello che avviene nel corso del dramma, svela allo sventurato *Edipo* tutti gli orrori della sua sorte, e dice niente di nuovo agli spettatori.

Malgrado tutti i suoi difetti, ai quali vuolsi aggiungere uno stile sovente snervato per soverchia facilità, le bellezze di questo antico capolavoro che ancora rimangono nella moderna tragedia, produssero il loro effetto, e la collocarono nel novero delle migliori tragedie di quell' età: ma essa fu oscurata dal volgarizzamento fedele dell' *Edipo* di Sofocle, fatto, forse venti anni dopo, da Orsatto Giustiniano, nobile veneto, poeta noto per alcune rime assai ben scritte. L' *Edipo*, al quale conservò tutta la semplicità greca, fu rappresentato nel 1585 dagli Accademici di Vicenza, nel celebre Teatro Olimpico del Palladio (1). La parte d' *Edipo* fu sostenuta da Luigi Grotto,

(1) Questo bel monumento non era ancora condotto del tutto a

al quale la cecità fe' dare il nome di Cieco d'Adria (1), e che fu condotto d'Adria, sua patria, a Vicenza a spese dell' Accademia Olimpica, accolto, albergato, festeggiato nel suo soggiorno, e ricondotto a spese della medesima Accademia. Quello spettacolo fu uno de' più magnifici e solenni che fossero mai stati veduti in Italia (2), e per tal modo rappresentato rinnovò le commozioni e quasi l' entusiasmo che aveva altre volte destato in Atene (3). Non ostante la corruzione del gusto, che pur troppo è impossibile di dissimulare, dobbiamo credere che il medesimo trionfo è riserbato al poeta drammatico che oserà sul nostro teatro sbarazzare l' *Edipo* di tutti gli accessorj dei quali fu in diversi tempi sopraccaricato, ed appresentarlo alla pubblica ammirazione nella primitiva sua semplicità (4).

Se vi fosse una tragedia d' Euripide capace di sostenere agli occhi della posterità il paragone collo stesso *Edipo*, si asserisce che sarebbe la sua *Merope*. Il tempo ce la involò; ma l'argomento parve sì bello, che fu veduto nel passato secolo destare una magnanima emulazione tra l' Italia e la Francia, e

---

fine, allorchè il Palladio morì l' anno seguente, 1586, e fu terminato dal suo discepolo Scamozzi.

(1) E' chiaro, tuttochè sia stato da niuno osservato, che il Grotto sosteneva cotal parte solamente nell' ultimo atto, in cui Edipo viene in iscena dopo essersi cavati gli occhi; prendeva allora il luogo dell' attore che l' avea rappresentato nei primi quattro atti, e che era fuor di dubbio vestito nella medesima guisa. E' cosa certa che i primi quattro atti non poterono essere recitati da un attore cieco.

(2) Angelo Ingegneri ne lasciò una descrizione nel Trattato *Della Poesia rappresentativa*, ed il Tiraboschi, *ub. supr.* p. 135, cita ancora altre descrizioni contemporanee.

(3) Venne alla luce in questo medesimo secolo un altro volgarizzamento in versi dell' *Edipo Re*, di Pietro Angelo Bargeo o da Barga, che fu stampato colle altre sue rime, e lo fu anche solo (*presso Sermartelli, in Firenze*, 1589, in 8.°) Esso è stimato, ma gli viene anteposto quello di Orsatto Giustiniano. Il Maffei inserì quest' ultimo nel suo *Teatro Italiano*.

(4) Questo fu eseguito in maniera veramente pregevolissima dal sig. Chénier. La sua traduzione è in mano degli eredi, insieme colle altre sue scritture inedite, ed il pubblico ha diritto di lagnarsi di essere da tanto tempo defraudato del piacere di leggerla.

somministrare al genio del Maffei, di Voltaire e dell' Alfieri; tre tragedie a buona ragione ammirate. E' quasi noto a tutti che la *Merope* del Maffei diede a Voltaire l' idea della sua, e che parecchie bellezze che incantano nel poeta francese, si debbono al poeta italiano; ma non è noto che gran pezza prima del Maffei, e fin dal sedicesimo secolo, questo medesimo soggetto era già stato trattato in Italia da tre altri poeti.

Mal si conoscerebbe quello che essi dovettero agli antichi, e quello che vi aggiunsero di loro invenzione, se si richiamasse soltanto alla memoria ciò che intorno al suggetto da essi trattato scrissero Pausania ed Apollodoro (1). Comecchè niente ci sia pervenuto della tragedia d' Euripide, si vede in gran parte la maniera, con cui ordì la sua favola, in *Igino*, mitologo, la cui opera, al dire del Maffei (2), non è in sostanza se non se una spezie di raccolta d' argomenti d' antiche tragedie. Pausania accenna soltanto, che Cresfonte, re di Messenia, fu ucciso da alcuni congiurati insieme con tutti i suoi figliuoli, fuor solamente che l' ultimo, ch' ei chiama Epito; che questi risalì in appresso sul trono, e vendicò la morte del padre e dei fratelli. Apollodoro aggiunge che Polifonte aveva usurpato il trono, e sforzata Mérope, vedova di Cresfonte, a dargli la mano: ma che l' ultimo figliuolo dell' estinto re, pervenuto all' età virile, rientrò di nascosto in Messene, uccise Polifonte, e ricuperò lo scettro paterno (3). Leggesi in oltre in *Igino* (4), e certo conforme alla tragedia di Euripide, che quel giovane principe, al quale dà il nome di Telefonte, per mandare ad effetto il suo disegno di vendetta, viene a trovare Polifonte, e si fa strada a lui, dandogli a credere d' aver morto di sua mano il figliuolo di Merope, e chiedendo il premio promesso a colui che lo aves-

(1) Pausan., lib. IV, c. 3; Apollod., lib. II, c. 8.

(2) Vedi la lettera dedicatoria della sua Merope.

(3) Apollod. *loc. cit.* trad. dal sig. Clavier, il quale dice con molto senno, not. 21, t. II, p 346, che tutta cotale istoria, è, a quello che sembra, invenzione de' poeti tragici.

(4) Favola CLXXXIV.

se liberato da sì pericoloso nemico; che Merope la quale lo crede veramente l'uccisore del figlio, avendolo trovato per istanchezza sepolto nel sonno, gli va per togliere la vita con una scure; ma che viene impedita dal vecchio, che aveva allevato il giovane principe, il quale la fa accorta del suo errore; ch'ella simula di riconciliarsi con Polifonte, e che suo figliuolo, in un sacrifizio fattosi per celebrare quella riconciliazione, in luogo di ferire la vittima, ferisce il tiranno, l'uccide, e rimonta sul trono del padre.

Antonio Cavallerino da Modena fu il primo a dare al teatro italiano questo soggetto, veramente drammatico. Il suo *Telesfonte* (1), apparve con tre altre sue tragedie: *Ino, il Conte di Modena* e *Rosimonda*. Si dice che ne componesse sedici (2); ma le quattro che accennai, sono le sole venute alla luce, e si distinguono particolarmente per la regolarità della tessitura, e per la bellezza della locuzione. Nel Telesfonte segue assai da vicino la narrazione d'Igino, e vi aggiunge assai poco del suo; ma non è una mediocre lode l'aver restituito il primo ai moderni un suggetto tragico, sì tenero e commovente.

Il secondo, che pigliò a trattarlo, fu Giambattista Liviera, da Vicenza, il quale non oltrepassava sedici anni, allorchè fece una tragedia di *Cresfonte* (3), e che d'altronde è solo conosciuto per alcuni poemi d'un genere singolare, detti *pedanteschi*, i quali sono una bizzarra mistura d'italiano con voci e fogge latine. Lo stile della sua tragedia non è per ancora formato, difetto inevitabile di una così tenera età: ma non manca di calore e di forza. Egli, come il Cavallerino, non fece, per così dire, che dividere in iscene il racconto degli storici, e la spezie d'argomento della tragedia d'Euripide, conservato da *Igino*. L'a-

(1) In Modena, nel 1582.

(2) Fra esse eravi *Meleagro*, che giudicava superiore a tutte le altre, ed anche a tutte le tragedie italiane. Vedi Apostolo Zeno, *note al Fontanini*, t. I, p. 479.

(3) Era nato nel 1565. Suo padre Bartolomeo Liviera, era dottore di legge in Vicenza.

zione principale è tutta in narrazioni, e comprende tutto il quinto atto.

Apollodoro, confidente di Merope e del giovane Cresfonte, narra in un soliloquio, cioè narra a se stesso, che nell' istante in cui Merope correva col ferro alto sul creduto uccisore del figliuolo, l' avea trattenuta, manifestandole essere quello il suo figliuolo istesso; che la madre ed il figlio si erano abbandonati in preda alla vicendevole loro tenerezza. Ora vuolsi nascondere il loro segreto, ed ingannare Polifonte sino al tempo di poterlo uccidere. Questo tempo non tarda molto. Non sì tosto Apollodoro ha, per salvare alquanto la verisimiglianza, spacciato in una sessantina di versi volgari sentenze morali, lamenti sul tempo andato, ed abbominazioni sul presente, che un messo accorre, e gli narra la riconciliazione della regina e del re, il solenne sacrifizio nel tempio, e l'atto del giovane Cresfonte che afferrò l'ascia, colla quale si era sul punto d' immolare la vittima, e spaccò il capo al tiranno. Merope ed il figliuolo ritornano sulla scena, si rallegrano, ringraziano gli Dei, e Cresfonte è riposto sul trono de' suoi maggiori.

Con tale assoluto difetto d'arte e di conoscenza del teatro era stato due volte maneggiato questo bell'argomento. Il terzo poeta che lo pose sulle scene, ordinò meglio la favola, camminò con passo più fermo, ed offerì il primo allo sguardo degli spettatori l' istante più drammatico e più commovente dell' azione. Fu questi il Conte Pomponio Torelli (1) parmigiano, che ad una nascita illustre unì il più caldo amore per le lettere, ed un preclaro ingegno. Studiò sotto abili maestri nell'Università di Padova, e non vi rimase meno di undici anni. A ventidue, viaggiò in Francia, dove soggiornò due anni, ed al suo ritorno in patria, menò per moglie Isabella Bonelli, sorella del cardinale di questo nome, nipote del pontefice Pio V, da cui ebbe cinque figliuoli: aveva già avuto un figlio naturale da un'altra donna, al quale intitolò una delle sue scritture (2). Il duca

(1) Di monte Chiarugolo.

(2) Il trattato *Del Debito del Cavaliero*, stampato in Parma nel 1596.

Ottavio Farnese lo mandò in Ispagna nel 1584, per ottenere la restituzione della Fortezza di Piacenza, occupata dagli Spagnuoli. Riuscì in quella pratica, e ritornò trionfante in Piacenza, dove gli furono fatte magnifiche feste. Visse felice ed onorato, e trapassò nel 1608; ma tutti i suoi titoli letterarii pertengono al secolo decimosesto. In ogni tempo della sua vita si applicò allo studio, e dettò opere, alcune delle quali furono fatte di pubblica ragione, altre rimasero manoscritte nelle mani de' suoi discendenti (1).

Abbiamo di lui rime italiane e poesie latine stampate in Parma (2), ed in oltre cinque tragedie, la *Merope*, *Tancredi* (3), *Galatea*, *Vittoria* e *Polidoro*, che non cedono a veruna delle composte in que' tempi per la regolarità della favola e per l'eleganza dello stile. Merope è tenuta la migliore, ed è come già vedemmo, quella che dal Maffei venne inserita nella sua *Scelta di tragedie italiane*, non ostante l'interesse particolare che poteva averne per escluderla.

In questo dramma, Merope, priva da dieci anni dell'ultimo suo figliuolo, promise di unirsi a Polifonte, e dargli colla

---

(1) Tra le sue opere inedite conservate in Reggio, si distinguono varie Lezioni recitate nell'Accademia degli Innominati di Parma, ed altre su diversi argomenti di morale e di poesia; un compendio della Poetica d'Aristotile, la spiegazione di alcune Odi di Pindaro, cinque libri sulle commozioni dell'anima ec. Tiraboschi, t. VII, p. III, p. 137.

(2) Le prime nel 1575, le altre nel 1600.

(3) L'azione di questa tregedia è la stessa di quella della *Gismonda* di Silvano de' Razzi, stampata nel 1569, e del *Tancredi* d'Ottavio Asinari, che venne alla luce nel 1588. Essa è tratta dalla prima Novella della IV Giornata del *Decamerone* del Boccaccio. Facendo autore dell'ultimo di questi *Tancredi* Ottavio Asinari, mi conformo qui al titolo che porta l'edizione del 1588, la prima che fu fatta in Italia; ma questa tragedia fu stampata in Parigi nel 1587, in 8.°, sotto il titolo di *Gismonda*, ed ascritta a Torquato Tasso. Cotale errore fu corretto nell'edizione di Bergamo, 1588, in 4.°; ma fu un altro errore l'attribuirla ad Ottavio Asinari, fratello o parente di Federico Asinari, che n'è il vero autore. V. Mazzuchelli, *Scritt. d'Ital.* t. I, part. II, alla voce *Asinari*.

mano tutte le ragioni al trono di Messenia, se questo figliuolo, giunto un tal termine, non fosse comparso. Il termine spirò, e la perdita del diletto suo Telefonte le par certa; pure ha in tant' odio l'usurpatore, che antepone la morte a quelle odiate nozze. Il coro di donne che la circonda, e Gabria suo confidente si fanno inutilmente a confortarla, che debba sottomettersi alla sua sorte, ad approfittarsi dell'amore, che per lei nutre Polifonte, onde addolcirla e rendere men duro il giogo, sotto il quale tiene il popolo oppresso: ella vedendo chiuso il cammino ad ogni altra speranza, in cambio di morire, si dispone di far veduta di volersi unire a Polifonte, e con questo inganno vendicare lo sposo, ed i figliuoli, e liberare la patria. Mentre che si fanno gli apparecchi della solennità, Polifonte va volgendo nell'animo molti disegni per dover togliersi dinanzi il figliuolo di Merope, se è ancora in vita. Intanto questo figliuolo disparve dalla casa di Toante, in Etolia, ove erasi rifuggito, e si cercò di lui invano per più mesi. Nesso, uno dei servitori di Merope da lei mandatone in traccia, viene a le annunziare una sì trista novella. Allora ella non ha più verun dubbio sulla morte del figliuolo, non sa più qual partito prendere, e si ritira nella sua camera per dare sfogo al suo dolore.

Il giovane Telefonte arriva solo, sconosciuto, travestito, coll'animo di aprirsi la via al re e d'immolarlo ai Mani del padre e dei fratelli. Ei dà a credere al tiranno di averlo liberato dell'ultimo suo nemico, uccidendo in duello l'ultimo figliuolo di Cresfonte. Quegli si abbandona ad una gioia feroce: i Messenj, Merope, i suoi confidenti, la sua nutrice sono immersi nella disperazione, e nel pianto. Telefonte si conferma nel suo disegno, ed aspetta la venuta di Nesso, dal quale è conosciuto, e vuole per mezzo suo chiarire la madre e gli amici, acciocchè ogni cosa sia presta, quando dovrà uccidere il tiranno: intanto siede sul trono istesso che fu quello del padre, ed, afflitto e stanco dai travagli e dalle cure, si addormenta. Merope, avvertita dalle donzelle che l'uccisore del figlio è sepolto nel sonno sul trono del suo sposo, viene con un pugnale per dargli morte, e, fattolo prendere e legare, alza il ferro .... Nesso

accorre, riconosce Telefonte, e lo fa riconoscere alla madre. Sopraggiunge Polifonte; la madre e il figliuolo lo ingannano; Merope non vuol più ritardare un istante la cerimonia delle loro nozze, Telefonte vuol immolare di sua mano un toro nel tempio, a celebrare un sì fausto giorno. Polifonte comanda che tutto sia posto in punto, adornato il tempio, adunati i sacerdoti e condotte le vittime all'ara, dove si recherà insieme colla regina.

Il coro delle donne, presente ad ogni cosa, rimane sulla scena, porgendo voti per l'ultimo tralcio dei loro re. La nutrice di Merope viene a narrare che vide il principio della festa, ma che la paura e la stanchezza la forzarono ad uscire dal tempio. Si raddoppia l'impazienza. Nesso viene ad appagarla: dipinge in un racconto animato quello che intervenne, la morte del tiranno, ferito coll'ascia del sacrifizio da Telefonte, la distruzione del suo partito, e l'omaggio reso dai Messeni al giovane erede del trono. Merope fece spiccar dal busto la testa di Polifonte, e la portò ella stessa in dono alla tomba del consorte. Dopo questo tragico apparecchio, la maniera colla quale si termina e la sua parte ed il dramma è affatto inaspettata. Merope, detestando la tirannide di Polifonte, non può a meno di encomiarne il valore, le imprese, e la lealtà nell'amore. Ella piange la perdita d'uno sposo, che più che gli occhi amava, e quella dell'amante, dal quale fu sopra ad ogni altra amata, e si duole che la sua bellezza abbia fatte due perdite sì grandi: va a porgere il dono al marito; poscia darà degno sepolcro al degno amante; in fine passerà il rimanente della vita vedova e sconsolata.

Cotal fine è certo del tutto singolare, e, convien confessarlo, d'una indecenza e sconvenevolezza ributtanti. Gli autori taliani più preoccupati in favore del loro antico teatro non possono fare a meno di convenirne (1). Ma se si eccettui un tale difetto, che per mala sorte si trova collocato in luogo di dover lasciare una sfavorevolissima impressione, la *Merope* intiera del

(1) Vedi Il paragone della tragedia d'Italia con quella di Francia, del conte Caleppio, Venezia, 1770, p. 90.

conte Torelli è, in questa antica maniera drammatica, una di quelle che meritano maggiori encomj, e nel fatto della locuzione pare poter essere agguagliata col *Torrismondo* istesso Le scene sono scritte vigorosamente e poeticamente, ed i cori sono, per la maggior parte, brani lirici pieni d'estro e di sublimità. Ma l'argomento della *Merope*, recato ad un tal punto, nel secolo decimosesto, doveva essere nel decimo ottavo nuovamente maneggiato con miglioramenti conformi ai felici e necessarj avanzamenti dell'arte. Noi lo rivedremo in appresso comparire con grande splendore, e non passeremo allora sotto silenzio la parte di esso splendore, che deve ai poeti, che la trattarono i primi.

CAPO XXI.

Fine della tragedia. L' Astianatte, del Grattarolo; L' Acripanda di Decio da Orta; La Semiramide del Manfredi; L' Orazia dell' Aretino, ec.; ultime considerazioni.

La riuscita che ebbero, dal principio del secolo, le imitazioni, o traduzioni di parecchie tragedie greche, eccitò più d' un poeta ad attingere a questa feconda miniera. La *Medea* d' Euripide (1), la sua *Fedra* (2), il suo *Alceste* (3), furono, quale più quale meno, imitate e tradotte da autori che non lasciarono gran nome. Bongianni Grattarolo diede nella sua *Polissena* (4) un' imitazione dell' *Ecuba*, e nell' *Astianatte* (5) un' imitazione più libera ed ancora più pregevole non delle *Troiane* d' Euripide, ma di quelle di Seneca.

Il Grattarolo era nato in Salò, sul lago di Garda, ed avea in età giovanile fatta una tragedia d'*Altea* (6), che assai male avvisato scrisse in versi sdruccioli, ritmo privo affatto di splendore e di nobiltà. La più stimata delle sue tragedie è l'*Astianatte*, per cui prese soltanto dal suggetto delle *Troiane*, nelle quali sono accumulati gli ultimi infortunj della casa di Priamo, quello che spetta alla vedova ed al figliuolo di Ettore. L' ingegnosa invenzione di Seneca, il quale rappresenta Andromaca, che nasconde il figlio nella tomba dello sposo, ed è in ap-

(1) La *Medea* di Matteo Galladei, Venezia, 1558, in 8.° Di questo Galladei si sa solo che era dottore di leggi.

(2) *La Fedra* di Francesco Bozza, Candiotto e cavaliere, Venezia Gabriele Giolito, 1578, in 8.°.

(3) *L' Alceste* di Giulio Salinero, Genova, 1593, in 4.°.

(4) *La Polissena* di Bongianni Grattarolo di Salò, Venezia, 1589, in 8.°.

(5) *Ibid.* stesso anno, in 8.°.

(6) Venezia 1556, in 8.°.

presso costretta, per inganno di Ulisse, a manifestarne l'asilo e trarnelo fuori per darlo nelle mani de' Greci, forma tutto l'argomento dell'*Astianatte* del Grattarolo, il quale, se tenne dietro a Seneca nella favola, ebbe il fino discernimento d'imitar piuttosto Euripide nella locuzione: ed anche allora, che toglie dal poeta latino delle scene intiere, quali sono quelle di Ulisse e d'Andromaca, si scorge, che è nudrito dello studio del poeta greco. Alcune delle aggiunte da lui fatte alle scene de' suoi esemplari, non sono ingegnose; e l'autore della *Storia critica dei teatri* (1) ne condanna a buona ragione una o due di tal fatta: alcune altre però non sembrano indegne di quello che fu tratto dagli antichi, come si può giudicare dai lamenti, che manda quella madre infelice, abbracciando il figliuolo nel punto che gli vien tolto, e che non sono nè in Euripide nè in Seneca:

> Tu se' nato tra l'arme assediato,
> E puoi ben dir che non hai visto mai
> Pur un volto ridente, un volto, in cui
> Non fosse sculto e colorato espresso
> O ira, o tema, o pianto, o duolo, o morte.
> Solo ruine, incendj, roghi e sangue,
> Stati son le tue feste e i tuoi trastulli;
> Nè t'han potuto far vezzi i parenti,
> Senza pria spaventarti, avendo in testa
> Con creste minaccianti elmi di ferro.
> Da te mai non fu alcuno offeso, e sei
> A tanto precipizio destinato! ec. (*Atto IV.*)

Un'aggiunta men degna di essere encomiata è quella, che l'autore fece d'una lunga scena tra Iride e Giunone, che occupa tutto il primo atto, mentre che in Euripide le due scene di Nettuno e di Palla, che glie ne diedero fuor di dubbio l'idea, sono almeno più brevi d'assai, e non giungono ai cento versi. E' una cosa staccata e di una lunghezza insopportabile, in qualsivoglia genere drammatico, ed il Maffei, che inserì l'*A-*

(1) Tom. III, p. 145 e 146.

stianatte nella sua *Scelta di tragedie italiane*, non indica altro mezzo di correggere, nella rappresentazione, questo difetto, che di ommettere l'atto primo tutto intiero.

Non diè luogo nella sua raccolta all' *Acripanda*, il cui autore però ci si appresenta raccomondato da autorevoli suffragj e dall'amicizia del Tasso. Antonio Decio da Orta professò in Roma le leggi, e fu da giovane tenuto per uno de' più abili giureconsulti, ed allo studio delle cose legali congiunse la coltura delle belle lettere e della poesia! Fu in pregio presso gli uomini più insigni dei tempi suoi, e particolarmente del Tasso. Questo poeta sensitivo lo ebbe in Roma tra' suoi più intimi amici, e nel tempo che la tetra sua malinconia gli rendeva insopportabili le splendide adunanze, ed anche le famigliari brigate, era sovente veduto passeggiare con lui sulle piazze o nelle pubbliche vie, ed intertenersi seco amichevolmente le ore intiere (1). Non v'ha dubbio che sottomettesse i suoi versi a colui, ch'egli doveva tenere per giudice di gran peso; ma questo giudice era molto proclive a condonare le antitesi ed i versi disaggradevoli, che sono frequenti nelle rime del *Decio* (2), e nella sua tragedia d' *Acripanda*, la quale fu tenuta in gran pregio nell' Italia, ed è annoverata dal Crescimbeni, e da altri critici tra le migliori di quell' età.

Era assai giovane quando la dettò (3), e la sua giovinezza può per avventura discolparlo dei numerosi difetti, degli ornamenti ricercati, delle allusioni false, o di verun conto, delle innumerevoli comparazioni che diformano la sua tragedia: ma non si vede come possano essere discolpati i critici troppo indulgenti, che la collocarono in un grado, del quale io non esito di dire che pare sì poco meritevole. I suoi difetti sono tanto più

---

(1) *Ianus Nicius Erythraeus* (Gian Vittorio Rossi) *Pinacotheca* I, im. 107.

(2) V. un suo sonetto citato dal Crescimbeni t. IV, p. 141.

(3) Essa fu stampata la prima volta nel 1591 (Firenze, Ser Martelli, in 8.°); l'autore viveva ancora nel 1617 (*il Quadrio*, t. IV, p. 73), e gli autori contemporanei ne piansero la morte immatura.

disgustosi, quanto l'argomento è più atroce: esso è tratto da quelle storie romanzesche dei re d'Egitto, d'Arabia, e di Libia, che il Giraldi ed altri autori aveano messo in voce. Non occorre di svolgerla qui intieramente, e basteranno alcuni tratti a dimostrare che siffatti ornamenti sono inopportuni, e che, quand'anche la locuzione fosse più castigata, il buon gusto la riproverebbe ancora.

Ussimano, re d'Egitto, uccise la prima sua moglie per menarne un'altra. Da questa, che ha nome *Acripanda*, ha due gemelli, e vuol liberarsi dall'unico figliuolo, che aveva avuto dalla prima. Questi fu salvato, acquistò fama col suo coraggio, e, diventato re d'Arabia, entra con poderoso esercito, a vendicare la madre, nelle terre d'Ussimano, ed arriva fino a Menfi. Ussimano è sconfitto in una battaglia, stretto d'assedio nella città, e sul punto di doversi arrendere. Il vincitore gli offre la pace ad eque condizioni, ma gli domanda in ostaggio i due gemelli. *Acripanda*, loro madre, vi acconsente sperando di salvare i suoi dominj ed il marito. Il re d'Arabia non sì tosto gli ha in suo potere, che gli uccide, ne frange in più parti le membra, e permette che gli avanzi siano recati alla madre, avvolti in un lino insanguinato. Ella ne trae l'uno dopo dell'altro i membri lacerati, li innonda delle sue lagrime, mandando dolorose strida, alle quali risponde il coro delle donne di Menfi, presenti a quello spettacolo compassionevole ed atroce. Finalmente si portano via que' miseri avanzi, e, quando vengono deposti nel sepolcro, ella vi si getta insieme con essi. Il re d'Arabia entra in Menfi, ed anima i suoi soldati al sacco ed alla distruzione. Il cadavere di *Acripanda* è tratto fuori del sepolcro, e strascinato per la città con mille oltraggi. Ussimano cade su mucchi di cadaveri e di ruine. Menfi è data alle fiamme, ed il giovane vincitore offre ai Mani della madre le ceneri di quella superba città, ed i cadaveri de'suoi abitatori.

Si converrà che per osar di esporre su di un teatro siffatti orrori, bisogna credere di aver dei Cannibali per spettatori: ed in effetto non v'ha apparenza che sia mai stata rappresentata. Ma nel leggerla è egli possibile d'immaginar cosa più ri-

buttante di quella di trovare in un tale argomento i fiori della poesia, il lusso delle comparazioni, la profusione delle metafore? Ciò che è peggio ancora, si è il vedere una lunga descrizione, che l' autore volle rendere voluttuosa, e che è per tal modo indecente che fa stomaco. La nutrice d' *Acripanda* le richiama al pensiero il modo con che Ussimano giunse a sedurla, e le mette innanzi tutte le più minute particolarità dei loro segreti abboccamenti; e come la principessa lasciava cadere ad arte il velo, che le copriva il petto, e come il guerriero vi fissò da prima lo sguardo, poscia divenne più audace, e come... Ma se la vecchia nutrice non si arresta, è necessità che m' arresti io. Tre versi che esprimono un concetto staccato, dopo una certa parte della sua narrazione, faran chiaro in quali particolarità questo singolare poeta tragico la fa entrare:

Non son baci d' amor quei che non sono
Mordaci alquanto e spessi,
O non lascian sul volto i labbri impressi.

E questo non è che un lieve tocco. Non v' ha cosa più mostruosa d'un cotale quadro, nel quale si veggono sì fatte amorose dipinture dall' un canto, e dall' altro quelle sanguinose atrocità. E' una scena di postribolo posta in una beccheria. Ecco ciò che gravi autori, come è a dire il Crescimbeni, il Quadrio, il Tiraboschi, non esitano di mettere nel numero delle tragedie, che onorano la loro nazione ed il sedicesimo secolo. Conchiudiamo, che, nel fatto di gusto, la cosa più sicura si è di vedere coi proprj occhi, e di non stare all' altrui giudizio.

Non si veggono tali sconvenevolezze nella *Semiramide* di Muzio Manfredi, il primo poeta che abbia fatta una tragedia su questo argomento storico, ma ve ne sono di altra spezie, che i Francesi non avrebbero condonate nè a Crebillon nè a Voltaire.

Manfredi era da Cesena, e discendeva dagli antichi Manfredi, signori di Faenza. Tutte le sue facoltà erano riposte nella sua dottrina, e fu uno dei dotti letterati, che il giovane Ferrante II Gonzaga, duca di Guastalla e di Molfetta, chiamò a se

per servirgli di guida e di aiuto ne' suoi studj (1). Fu di poi segretario di una principessa di Brunswick(2); era in Nanci alla sua corte nel 1591, e vi era ancora nel 1593, quando la sua tragedia, composta parecchi anni prima, fu stampata in Bergamo (3). Non si ha altra notizia intorno alla vita di questo poeta.

Crebillon, nel trattare l'argomento della Semiramide adoperò quant'arte potè maggiore, per evitare l'idea d'un incesto volontario; ma cotest'arte non avea grande varietà ne'suoi mezzi; ed uno dei principali, e che vedesi adoperato in quasi tutti i drammi da lui composti, era che l'eroe fosse travisato sotto un falso nome, sconosciuto agli altri ed a se stesso, che la sua ricognizione formasse la peripezia, e conducesse lo scio-

---

(1) Fr. Patrizi, nella dedica della *Deca disputata* della sua Poetica, offerta nel 1586 a quel giovane principe diede al *Manfredi* il titolo di *famoso ed eccellentissimo poetico (a) e poeta lirico o tragico; la cui Semiramide*, aggiunge, *potrà a molti farsi esempio di tragedie comporre*. — Il che prova che fin d'allora il Manfredi avea già fatta la sua tragedia, o che attendeva a questo componimento.

(2) Dorotea di Lorena, figliuola del duca Francesco, e sorella del duca Carlo II; ella erasi maritata, nel 1575, con Ottone Enrico, duca di Brunswick.

(3) La *Semiramide*, tragedia di Muzio Manfredi, Bergamo, 1593, in 4.° Il medesimo autore fece stampare nel medesimo anno e luogo una pastorale intitolata la *Semiramide Boschereccia*, che aveva scritta prima della tragedia, come lo dà a divedere un sonetto posto infine ad essa pastorale. Semiramide abbandonata nell'infanzia da sua madre Dirceto, nudrita da colombe, cresciuta tra pastori, e sposata al Satrapo Mennone, n'è l'argomento. Questo dramma è rarissimo, ma sì mediocre per la condotta e per la locuzione, che, a malgrado della noia che ebbi per procacciarmela, e di quella che provai nel leggerla, credo di dover passarla sotto silenzio nei capi, in cui metterò mano ai drammi pastorali. Si ha ancora del Manfredi, oltre le rime, un volume di lettere, che furono soltanto date alla luce nel 1606, in Venezia, ma che furono tutte scritte in Nanci, nel 1591, ed in cui ragiona delle sue due Semiramidi, e di parecchie altre sue scritture.

(a) Il Tiraboschi, citando questo passo, tom. VII, parte I, p. 33, mette *rettorico*: ma nel testo si legge *poetico*, il che significa *versato nella poesia*, o *professore di poesia*.

glimento. Semiramide vuol maritarsi con Agenore non con Ninia; ed allorquando questo figliuolo è riconosciuto, quando la regina scopre che egli è l'amante di Tenesi, figliuola di Belo, e che il popolo ed i soldati si dichiarano per lui, Crebillon evitò pur anco l'idea d'un parricidio; ed è Semiramide che uccide se stessa, in vece di morire, come nella storia, per mano del figliuolo.

Voltaire, il quale osò molto di più in questo terribile argomento, e lo svolse e lo ampliò, fece non pertanto uso di questo artifizio, di cui non si valse più, e con ragione, nel trattare il soggetto di Elettra. Ninia è pure nascosto sotto il nome di Arsace; ama Azema, principessa del sangue di Belo, e n'è riamato. Quando seppe dal gran Sacerdote Oroe ch'egli è il figliuolo e l'erede di Nino, e che debb'esserne il vendicatore, Voltaire, il quale aveva nel suo genio ben altri mezzi che Crebillon, li mise tutti in opera perchè Semiramide cadesse per mano del figliuolo, senza che questi fosse volontariamente parricida.

Nella Tragedia Italiana all'incontro le cose sono rappresentate senza temperamento e senza arte. In essa Semiramide è pure la grande, ma anche la colpevole e crudele Semiramide, quale viene dagli storici disegnata. La sostanza della favola è quasi tutta intiera in queste parole di Giustino: „ In ultimo, avendo voluto maritarsi col figliuolo, fu dal medesimo uccisa (1). „ L'autore non fa che aggiungnervi alcune uccisioni ed un incesto di più. Semiramide dichiarò ad Imetra sua confidente che ella deliberò di unirsi in matrimonio con Nino suo figliuolo; e Imetra le oppone inutilmente, a doverla distrarre da un tal pensiero, la più bella morale del mondo: la regina le perdona a fatica l'arditezza del suo parlare, che qualsiasi altro avrebbe scontata colla vita. Ella è ferma di unirsi a Nino, e di dare quel giorno istesso Anafarne, suo capitano generale, per isposo a Dirce, giovine principessa allevata nella reggia, e

(1) Ad postremum, cum concubitum filii petisset, ab eodem interfecta est. Lib. I, cap. 2.

di cui ella sola sa la nascita ed i destini. Ma Nino e Dirce sono da sette anni maritati segretamente, e due figliuoli sono il frutto del loro imeneo. Semiramide nell'avere siffatta notizia monta sulle furie; vuol rompere quelle nozze, immolare la sua rivale, strapparle colle sue proprie mani il cuore, e quindi sposare il figliuolo.

Beleso sommo sacerdote mette in campo tutta la sua eloquenza e l'autorità del sacerdozio per placarla, e trarla da quel disegno; ella, non potendo oppor nulla alle sue ragioni, ricorre all'inganno; mostrasi placata, promette di perdonare a Dirce, e manda per lei e pe' suoi figliuoli. Quando li tiene in sua mano, li fa condurre nelle stanze sotterranee del suo palazzo, e li scanna tutti e tre l'uno dopo dell'altro (1). Nino al quale questo atroce fatto vien narrato minutamente, si leva in furore, e giura che Semiramide cadrà di sua mano. Beléso fa prova di calmarlo, e perde con lui il tempo ed i consigli, come già fece colla madre. Questa donna atroce, la quale almeno non compare più sulla scena dopo il suo delitto; non perde la speranza di condur Nino alle sue voglie, e gli fa sapere che la sua unione con Dirce è incestuosa, che Dirce, in una parola, è sua sorella. Nuovo argomento di disperazione per Nino, ma nuova cagione per perseverare nel suo pensiero di vendetta, alla quale è spinto ancora dall'ombra di Belo, suo avo, che gli apparve in sogno, e gli mise in mano il pugnale. Esce, e bentosto si viene a narrare che uccise Semiramide, e poi se stesso.

E' da credere che Voltaire e Crebillon non abbiano letta questa *Semiramide*. L'idea di una giovane principessa, amante e sposa di Nino, comecchè aggiunta alla storia, è così naturale, che dovette nascere nella mente di tutti i poeti, i quali presero a trattare questo argomento. La combinazione, che la

---

(1) Napoli Signorelli, *ub. supr.*, t. III, p. 145, ammira l'accortezza e la forza di questa terribile donna, e dice che Seneca nel Tieste, ed il Giraldi nell'Orbecche adoperarono la medesima dissimulazione; ma che Semiramide gli sembra qui più grande, e più tragica che Atreo e Sulmone, ec. Ella è fuor di dubbio più orribile; ma altra cosa è l'essere più grande e più tragica.

la sorella del suo sposo, e figliuola della sua implacabile rivale, era degna di piacere a Crebillon, e forse non gli mancò che di conóscerla per se la dover appropriare.

Il marchese Maffei, che die' luogo a questa *Semiramide* nella sua *Sceita di tragedie italiane*, la fe' rappresentare in Verona, troncando alcune cose di poco momento, ch'egli accenna, ed assicura che piacque sommamente. Io nulla dico in contrario, ma dico solamente, che in Parigi non si sarebbe lasciata terminare la recita. La loda singolarmente per lo stile, e l'agguaglia per tale rispetto colle migliori: ma lo stile istesso di Racine non potrebbe fare ai Francesi sostenere un tal carattere di donna, ed un tale cumulo di delitti (1).

Reca stupore il vedere siffatti orrori in un sì gran numero di drammi destinati al diletto di una nazione, la quale credesi a mala pena, abbia avuto un teatro tragico; se non che basta il dare un'occhiata alla storia d'Italia nel quindicesimo e nel sedicesimo secolo, per iscorgere nei costumi la cagione di questa corruzione dell'arte sin dalla sua origine. Si noti soprattutto che, a parlar propriamente, non eranvi per ancora pubblici teatri, e che quelle di cotali tragedie che vennero rappresentate, lo furono pel passatempo di alcuni sovrani o potenti personaggi, a cui i più orribili di quei delitti ricordavano pur troppo sovente atti di vendetta o d'altre passioni colpevoli e sanguinose, delle quali avevano potuto essere spettatori, autori o vittime. Infine la parte del popolo ammessa a quelli spettacoli vedeva troppo da vicino le corti di que' tempi per sentire

(1) L'autore soventi volte allegato della *Storia critica de' teatri*, tratta assai aspramente Angelo Ingegueri ed altri autori, che censurarono questa tragedia, e dice; ch'essa trionfò dell'invidia e della pedanteria, e che, se i pedanti, i quali sono per la letteratura quello che la ruggine è pel ferro, si fossero applicati a rilevare ciò che v'ha in essa di migliore, ed a proporla ai giovani per esemplare, forse avrebbero impedito, nel secolo seguente, l'irruzione ed i progressi del cattivo gusto. (*Ub. supra* p. 158 e 159) Del cattivo gusto, quanto allo stile, sia; ma nella tragedia lo stile è dunque tutto? e sotto altri aspetti più importanti, un siffatto esemplare non sarebbe egli stato di verun pericolo?

quell' orrore, che noi sentiremmo oggigiorno. Se il gusto delle arti influisce col tratto del tempo sui costumi, non è men vero ancora, che ne riceve un' influenza pronta e gagliarda. Per cagioni, che son note ad ognuno, l' arte drammatica è la più immediatamente di tutte sottoposta a cotale influenza, ed, in qualunque maniera i costumi di un popolo siano guasti, è gran tempo da essi modificata anzi che li possa alla sua volta modificare.

Potrei citare ancora un gran numero di tragedie che furono in voce (1), e ci vennero dalla stampa tramandate, e delle quali i critici italiani fecero gli encomj: se non che in vece di scriverne qui la lunga ed arida nomenclatura, antepongo d'intertenermi alcun tempo su di un dramma singolare, che dee per più rispetti eccitare la curiosità, affatto ignoto in Francia, e divenuto sì raro in Italia, che è agevole il vedere che la maggior parte degli autori i quali presero a ragionarne, ne conobbero il titolo solo.

Il nome dell' autore è la prima singolarità, ch' esso ci appresenta. Se non abbiamo veduto senza stupore tra i poeti epici quel Pietro Aretino (2), il cui nome è diventato sinonimo del cinismo e della sfacciataggine, dobbiamo essere più maraviglia-

(1) Si distinguono tra i drammi tratti dalla favola, la *Progne* del Parabosco, e quella del Domenichi; quest' ultima a dir vero non è che una traduzione della tragedia latina del Veneziano Corraro, della quale abbiamo innanzi parlato p. 14: ma il Domenichi non se ne diede per autore. Vincenzo Giusti d' Udine ne pubblicò tre, *Almeone*, *Ermete* ed *Arianna*. Tra quelle il cui argomento è o storico o romanzesco, si potrebbe citare l' *Irene* del medesimo Vincenzo Giusti; la *Lucrezia* e l' *Alidoro* di Gabriele Bombace; il principe *Tigridoro* d' Alessandro Miari; l' *Altamoro* di Giovanni Villifranchi; l' *Adriana* e la *Dalida* di Luigi Grotto, quel celebre cieco, a cui è possibile che la cecità abbia procacciata in parte la rinomanza; la *Virginia* di Raffaello Gualterotti; il *Cesare* di Orlando Pescetti; l' *Idalba* di Maffeo Veniero: l' *Elisa* di Fabio Closin, ec. Veggasi il luogo della stampa e la data di tutti questi drammi nella *Drammaturgia* dell' Allacci; nel *Quadrio*, t. IV, e nell' Haym.

(2) Vedi sopra t. VI, p. 157.

ti nel vederlo in ischiera coi poeti tragici, tra i quali si segnalò tanto più, quanto che non scelse un argomento romanzesco o fantastico, quale potrebbe far credere la tempra del suo ingegno, ma un argomento severo, tolto dai primi tempi della storia romana. Una cosa di qualche rilievo pei Francesi si è, che quel medesimo soggetto somministrò, forse un secolo dopo, al creatore del loro teatro la bella tragedia d'Orazio (1). Epperò si vedono, ed è certo cosa inaspettata, si vedono in rivalità nell'arringo drammatico il gran Cornelio e l'Aretino.

Questo poeta che univa la propria oscenità ai generi di poesia più osceni, maneggiò cotale sublime argomento con tutta la severità, che gli si conviene. Fu anche fedele alla storia, per quanto si puo esserlo nel trasportarla sul teatro; e quello, che aggiunse alla narrazione di Tito Livio, per compiere il suo dramma, e dare maggior pompa allo spettacolo, dà a divedere una profonda conoscenza dei costumi, e delle usanze civili e religiose dell'antica Roma.

Dall'aprimento della scena la sorte d'Alba e di Roma è messa nelle mani di sei guerrieri: si scelsero i tre Curiazj da un lato, i tre Orazj dall'altro, ed il padre di questi si rallegra di quella scelta; pure la sua allegrezza è turbata dal pensiero delle nozze; che si era sul punto di stringere tra sua figliuola

---

(1) L'*Orazia* dell'Aretino fu stampata in Venezia nel 1546; e l'*Orazio* di P. Cornelio è del 1641. L'autore della *Storia critica dei teatri*, s'ingannò citando soltanto l'edizione dell'*Orazia*; Venezia 1549, che è la seconda; ma cadde in più grave errore nel fare un rimprovero a Cornelio, t. III, p. 126, di non aver manifestato di aver tratto il suo Orazio dall'Orazia dell'Aretino, che da un secolo esisteva, egli che ebbe la schiettezza di confessare quello, che doveva del suo Cid a Guilen de Castrò. Napoli Signorelli può essere certo, che Cornelio non lesse mai l'Orazia. Sotto le due regine Medici la lingua e la letteratura italiana in Francia erano assai famigliari: sotto la regina Maria Teresa d'Austria si era posto in dimenticanza l'italiano, e si coltivava soltanto lo spagnuolo. Questo critico assennato non ignora, che la tragedia dell'Aretino è poco comune nella stessa Italia; ed è forse per questa ragione, che nella prima edizione della sua opera del 1777, non ne avea fatto menzione.

ed uno dei tre giovani Albani. Marco Valerio, creato Feciale per presedere al ratificamento della convenzione fatta tra i due popoli, mostrasi vestito degli abiti pontificali, tenendo nelle mani il pugnetto d'erbe, la verbena, la pietra tagliente pei sacrifizj, e gli altri arredi, di cui que' sacerdoti si servivano nelle loro cerimonie. Narra quella che celebrò non ha guari tra i due eserciti, e va ad arrecare al Senato il comando del re Tullio, che indica il tempio e l'altare dove debbono essere deposti tutti gli arnesi adoperati in quella religiosa solennità.

Celia Orazia, sorella dei tre Orazj, deplora colla sua nutrice lo stato crudele in cui la getta l'imminente combattimento, nel punto che doveva essere unita al suo diletto Curiazio; e narra un sogno funesto, che le annunzia la sua sventura. Qualunque sia la parte trionfante, ella non ha che a dolersi: conviene non pertanto che dissimuli. Suo padre le ordinò di recarsi al tempio di Minerva ad ornar gli altari della Dea, a spargerli di fiori ed ardervi incensi per impetrare da lei la vittoria; ed ella si sottomette all'adempimento di questo dovere, lasciando agli Dei la cura del suo destino. Entra nel tempio colla sua fedele nutrice, seguita da una schiava che porta in un paniere i veli, i fiori e l'incenso.

Nel secondo atto, Publio Orazio, o il vecchio Orazio esce dal tempio, e si sottrae alle dimostrazioni d'affetto e di sollecitudine che gli danno i Romani adunati pel sacrifizio: egli mette tutta la sua fidanza nella protezione degli Dei: ma in quel tempo appunto i sei campioni combattono, ed è impaziente di averne novella. Tazio, cavaliere romano, viene ad annunziargli il trionfo di suo figliuolo Orazio, e fa una lunga narrazione del combattimento, conforme a quella di Tito Livio, ma con alcuni particolari che danno alle circostanze maggiore risalto. Egli viene a nome del re e dell'esercito a congratularsi col vecchio Orazio della vittoria di uno de' suoi figliuoli, comperata colla morte degli altri due. Publio sostiene da Romano quella perdita; Roma salvata dal valore del figliuolo che gli rimane, lo consola. Infrattanto la figliuola, udita nel tempio la morte dei tre Curiazj, cade tramortita, e non sì tosto ritorna in sè stessa,

che scoppia in gemiti ed in pianto. La frequenza del popolo che accorre a piè degli altari con trasporto di gioia rendendole insopportabile il suo cordoglio, esce del tempio reggendosi a mala pena in piedi, e quasi moribonda: Publio fa prova inutilmente di volerla rianimare colle ragioni di gloria, che mover possono una Romana; ella è donna; ella tutto perde nel perdere il suo caro Curiazio, e niente può più allettarla alla vita. Sviene una seconda volta, e Publio la fa portare a casa, e le tien dietro.

Egli esce al principio del terzo atto per avviarsi alla porta Capena all'incontro del figliuolo, del quale il suono dei corni e delle trombe annunziano da lontano il ritorno trionfante. Uno schiavo, che porta le armi e le spoglie dei tre Curiazj, viene per comandamento del vincitore ad appendere que' trofei alla porta del tempio di Minerva. L'infelice Celia ritorna appoggiata alla sua nutrice, e continua a rigettare ogni conforto. Il remoto strepito del trionfo di suo fratello le viene a percuotere le orecchie, il popolo comincia a riempiere il foro; due Romani van ragionando della gloria di cui si coprì Orazio, ed accennano alcune circostanze, che accrescono la disperazione di sua sorella. Leva gli occhi sul trofeo intorno al quale il popolo si affolla, e, riconoscendo la veste dello sposo, che gli aveva tessuta di propria mano, si avvicina, e bacia quelle tristi spoglie. La frequenza e lo strepito aumentano. Orazio arriva finalmente, preceduto da strumenti militari e circondato da una folla innumerevole. Celia non cessa dallo spargere lamenti, che feriscono l'orecchio superbo del giovane vincitore; e, movendo verso di lui, colle chiome sparse, gli rinfaccia la morte dell'amante: egli cerca di richiamarla a se stessa, ed ella persiste nel suo dolore e ne'suoi lamenti. La collera trasporta Orazio; minaccia la sorella, la insegue fuori del teatro, la trafigge colla sua spada, e torna dicendo come in Tito Livio: così muoia ogni Romana, che piangerà un nemico; e va tranquillo a casa a deporre le armi. Il popolo, presente a quell'atto, non ardisce nè biasimarlo nè difenderlo. Il vecchio Orazio comincia a pigliare la difesa del figliuolo, ma l'uccisore di Celia è già citato

innanzi al re. La legge comanda, il vincitore ubbidisce; è condotto al Foro, dove il popolo lo segue in frotta.

Dal terzo al quarto atto il giovane Orazio si appresentò al tribunale del re. Tullio, udita l'accusa, nominò, a tenore della legge, i duumviri che debbono dichiarare, se l'accusato è in effetto colpevole di uccisione. Ove sia da essi condannato, può appellarne al popolo; se questi conferma la sentenza; l'uccisore dev'essere condotto, colla testa velata, all'albero destinato al supplizio, ed esservi appeso, dopo essere stato battuto colle verghe dal littore. Queste circostanze d'un supplizio infame affliggono più il vecchio Orazio, che non fe' la morte dei suoi figliuoli e della figlia. Ma la legge vuol essere obbedita, e se gli diè speranza che l'appello al popolo salverà suo figliuolo.

I duumviri arrivano, e debbono proferire la sentenza nel luogo medesimo, in cui fu commesso il misfatto. Mostrano a Publio il dispiacere che hanno, di essere dalla legge sforzati a condannare suo figliuolo, ma tutto comprova che è colpevole, e non possono assolverlo, quando suo padre non giuri, che è innocente. Non potendo egli fare un tale giuramento, i duumviri condannano Orazio alla pena prescritta dalla legge. La legge? interrompe Publio; non ve ne ha più in Roma. Il dolore ti turba, rispondono i duumviri, e tu perdi il senno. L'avete perduto voi stessi, ripiglia, se vi date a credere che la legge sussista tuttavia. Nè re, nè decreto, nè senato, nè libertà, nulla esistette più in Roma; dacchè mio figlio si appresentò alla pugna: da quel punto tutto dipendeva dalla sua spada, dal suo valore. S'egli si fosse oggi mostrato men grande, senato, libertà, re, decreto, Alba aveva il tutto in suo potere. Conviene pertanto che in questo giorno almeno, fatto glorioso, memorabile e sacro dalla virtù del giovane eroe, egli solo sia l'arbitro di punire e di perdonare: domani la patria, e i magistrati ripiglieranno il loro impero, e la legge la sua possanza.

Questo ragionamento non è gran fatto giusto; il movimento però è pieno di eloquenza e di fuoco. Non ostante quello che aggiugne il vecchio Orazio, non ostante il dolore in cui è immerso, i duumviri persistono nella loro sentenza. In questo

mezzo il giovane Orazio rimase muto innanzi ai giudici. Il littore si avanza per prenderlo; egli allora non fa che proferire queste parole: ne appello al popolo. Da questo istante cessò l'autorità dei Duumviri, ed Orazio è condotto al re per pregarlo di adunare il popolo. I Duumviri, diventati semplici cittadini, manifestano a Publio il dolore, che per la severità del loro uffizio furono costretti di soffocare; essi hanno molti amici, e vanno a mettere in opera il loro credito, acciocchè il plebiscito salvi quel figliuolo, per la cui opera la patria fu salva.

Il popolo, convocato dal re, si aduna nel foro nel quinto atto. Il vecchio Orazio prende la difesa del figliuolo: alcuni personaggi del popolo la ribattono. Publio, disperando di persuadere i giudici, cerca di commoverli, ed implora la grazia di poter morire in cambio del figliuolo, che stringe tra le braccia, ed inonda delle sue lagrime. Il giovane Orazio vi si oppone: egli nulla dee temere dalla morte, perocchè, avendo salvata la patria, morirà coperto di gloria. Il popolo, mosso a quello spettacolo, dichiara che concede la vita al colpevole: il padre ed il figliuolo si allegrano di quel decreto: se non che si aggiugne a nome del popolo, che il delitto è troppo chiaro, perchè possa fare la grazia intiera; che può soltanto commutare la pena, e che condanna Orazio a dover passare sotto il giogo, la testa coperta d'un velo. Orazio rigetta con isdegno quella pretesa grazia. Il littore si avanza; il giovane si scaglia sopra di lui e lo maltratta: vuole, dic'egli, forzare il popolo a condannarlo come omicida, anzi che abbia a concedergli la vita, togliendogli l'onore. Tutto ad un tratto strisciano lampi, mormora il tuono ed una voce celeste si fa sentire: è la voce di Giove, che comanda al popolo di calmare il suo sdegno, e ad Orazio di ubbidire al volere del popolo. Il suo onore, non che andarne deturpato, ne avrà un nuovo lustro; perocchè con quell'atto solo avrà espiato il suo misfatto, conservata la legge nel suo vigore, onorato il re, consolato il senato, rialzata la dignità del popolo, e restituita al padre la vita. L'ostinatezza di Orazio è vinta da questo oracolo; ei si sottomette alla pena comandata, ed il popolo è soddisfatto.

Si vede, che quest' oracolo aereo è quasi la sola giunta fatta dal poeta all' istoria; e la immaginò per mantenere sino alla fine l' indomabile carattere da lui dato al giovane Orazio. Nella narrazione di Tito Livio il padre istesso vuole che il figliuolo, dopo i sacrifizj espiatorj, passi sotto una trave, colla testa velata, come se passasse sotto il giogo. L' Aretino non volle nè tralasciare quel tratto istorico, nè far piegare il suo eroe sotto altra potenza che quella del signore degli Dei.

Non prenderò qui a voler fare un paragone tra la sua favola e quella di Cornelio. Tutto l' affetto e tutto lo spettacolo messo dal poeta italiano nel suo dramma non possono pareggiare le bellezze di sentimento sparse in tutta la tragedia francese. Pei Francesi, che vogliono sempre veder sul teatro lo sviluppo delle passioni e la dipintura degli affetti del cuore umano, la presenza sola d' uno dei Curiazj dà a quello dei due drammi in cui si mostra, un pregio immenso sull' altro, e la scena tra lui ed il giovane Orazio, nel second' atto, e quella che vien subito dopo tra Curiazio e Camilla, lasciano gran tratto indietro la tragedia dell' Aretino tutta intiera! L' arte con cui Cornelio sospese, ed interruppe la narrazione del combattimento, alla fine d' un atto, e con cui fa balzar fuori dall' errore naturale di una femmina, il più bel movimento che sia per avventura sulla tragica scena, ed il sublime *ch' ei morisse*, quest' arte e questo tratto di genio vietano e rendono impossibile qualunque paragone. Ma se l' Orazio francese, non ostante qualche languidezza, che l' intervento della parte di Sabina vi produce inevitabilmente, avanza sì gran pezza la tragedia italiana nei primi tre atti, non si può negare che questa, per rispetto all' orditura, negli ultimi due le entra innanzi alla sua volta.

Que' duumviri, giudici inflessibili d' Orazio, ma di poi amici e concittadini uffiziosi della sua famiglia, quell' assemblea del popolo nella quale è trattata, e giudicata la causa di Orazio, hanno ben più di movimento, d' importanza e di grandezza che la meschina udienza, che il re vuol dare in casa del vecchio Orazio, contro tutte le usanze ro-

mane, ed al solo fine, come lo confessa Cornelio istesso, di mantenere l'unità di luogo (1). Quanto è alle ultime circostanze della tragedia italiana, quali sono la mutazione della pena, il rifiuto d'Orazio di passare sotto il giogo, ed il *Deus in machina*, che interviene per obbligarlo ad ubbidire, sarebbe agevole l'apportarvi rimedio, anche col togliere queste circostanze istesse. Tuttochè la restrinzione posta alla grazia che il popolo concede, sia nell'istoria, non è perciò necessaria nella tragedia, ed il popolo potrebbe fare nel dramma dell'Aretino, ciò che il re solo fa in quello di Cornelio. Ma se alcuna mano audace osasse trarre da cotale scioglimento l'idea d'un nuovo quinto atto per la tragedia francese, affrettiamoci di aggiungere, che, anche non avuto riguardo alla riverenza dovuta al nome di Cornelio, ed al timore di commettere quello che potrebbe chiamarsi un sacrilegio, siffatto cambiamento non tornerebbe a buon fine; rimedierebbe ad una parte soltanto del male, e questo nuovo quinto atto formerebbe coi primi un'altra dissonanza oltre quella dello stile.

La cagion principale che fa tenere l'ultimo atto del nostro Orazio come posticcio, e come contenente una seconda azione, si è che ne' primi l'importanza non è tutta concentrata nell'eroe, il quale deve salvare la patria, per modo che non venga divisa fra gli altri personaggi da Cornelio introdotti. La vera azione della sua favola è, non pure il combattimento degli Orazj e de' Curiazj, e Roma da tale combattimento salvata, ma il turbamento che cagiona in ciascuna delle due famiglie l'amore della sorella degli Orazj con uno dei tre Albani, che era necessario all'argomento, e quello della sorella dei Curiazj pel maggiore de' tre Romani, che non lo era a gran pezza egualmente. L'agitazione cagionata da cotali amori nei tre primi atti fa, che il dramma sembra terminato dalla triplice vittoria d'Orazio. In effetto Voltaire vide in essa tragedia non una duplice, ma una triplice azione: vi ha anzi trovato tre tragedie affatto distinte, la vittoria di Orazio, l'uccisione

(1) Esame della tragedia d'*Orazio*.

di Cammilla, ed il processo di Orazio (1). In fine il fatto degli Orazj, de' Curiazj e de' Cammilli, è, a parer suo, più accomodato alla storia che al teatro (2).

Sarebbe da dolere, se Cornelio ne avesse recato tale giudizio, perocchè sarebbe privo di uno de' suoi più bei titoli di gloria; ma non par certo, che questo avvenimento, veduto semplicemente sotto l'aspetto che ce lo appresenta l'istoria, non offra un suggetto teatrale, e che l'azione, necessariamente divisa in tre parti, offra per tal ragione una triplice azione, e l'argomento non di una, ma di tre tragedie. A ristabilire l'unità, basterebbe per avventura che Orazio, che è il vero protagonista, o personaggio principale, fosse sempre presente allo spirito degli spettatori; il suo combattimento che salva Roma, l'uccisione della sorella, che intorbida la pubblica allegrezza, e contamina anche la sua vittoria, l'accusa che lo mette in pericolo della vita, ed il giudizio del popolo che lo assolve, farebbero allora un tutto indivisibile, ben legato e perfetto. Il che pare essersi proposto l'Aretino; e non è da negare, che, tranne alcuni difetti da potersi facilmente emendare, non siane venuto a capo in una maniera che reca stupore, avuto riguardo all'idea che si ha di lui universalmente (3). Il suo dramma è in generale largamente immaginato, e quantunque sottomesso alle regole della unità, sembra dare il primo esempio delle tragedie storiche spettacolose, e piene d'affetto, di cui Shakespeare, il quale venne cinquant'anni dopo (4), è tenuto essere

---

(1) Commento sulla scena I del quinto atto. Si sarebbe potuto sfidare lo stesso Voltaire a fare del solo processo di Orazio una tragedia.

(2) Commento sulla scena I del quarto atto.

(3) Un critico italiano, osserva che l'Aretino nel dare alla sua tragedia il titolo di *Orazia*, cadde in un errore opposto all'idea d'unità, ch'egli pare avere avuta. La sorella d'Orazio è uccisa prima della fine del terzo atto, e da quel punto l'importanza si rivolge al suo fratello e suo uccisore, e durante tutta l'azione istessa si divide tra questi due personaggi; il titolo di *Orazio* basterebbe per avventura a ristabilire l'unità. (*Napoli Signorelli*, *ub. supr. t. III*, *p.* 123)

(4) Shakespeare, nato nel 1564, diede la sua prima tragedia

l' inventore, e che mescolò di rusticità, e licenze di ogni sorta, che non si veggono nella tragedia di Orazia.

Conviea presumere, che il pensiero dell' Aretino, nel mettere così fedelmente sul teatro un gran fatto storico, e nel maneggiarlo in siffatta maniera, fosse di far la censura alla maggior parte delle tragedie di quel tempo. Questo pensiero scorgesi chiaramente da un tratto del suo prologo. „ Date attento orecchio, dic' egli, acciò chiaro s' intenda, se più meritano in se lode di gloria della natura i discepoli, ovvero gli scolari dell' arte. „ Il suo orgoglio lo avea per avventura levato in isperanza di fare una rivoluzione nell' arte drammatica; ma la sua tragedia, che non fu rappresentata, fu poco conosciuta ne' suoi tempi, e, diventata rarissima, lo è appena oggigiorno, tuttochè per alcuni particolari meriti di esserlo.

Per rispetto allo stile, esso è più nervoso, più grave ed anche più puro che niuno crede doversi da lui aspettare, ma più sovente ancora si ritrovano tutti i difetti delle poesie di questo autore, la durezza, la bizzarria, la trivialità, la gonfiezza. A cagion d' esempio il popolo che prega intorno agli altri, sta

Con le ginocchia dell' anima umili,
E con quelle del corpo in terra fisse.

Quando il giovane Orazio maltratta il Littore, che si accosta per prenderlo, e quando lo afferra pei capelli, vien ripreso con dirgli:

Trascurata insolenzia
Le mani ti fa por della Vittoria
Nel crin della Giustizia,

Per ultimo tratto di singolarità, mentre tutti gli altri poeti tragici adoperavano un coro sempre presente sulla scena, all' usanza de' Greci, e che in tale imitazione degli antichi vio-

---

(*Romeo e Giulietta*) nel 1597, secondo Pope, e secondo altri nel 1595. I tre drammi del re Arrigo VI, dati prima, non sono di questo poeta; egli ritoccò soltanto gli ultimi due. (V. Malone, *Attempt to ascertain the order in which the plays of Shakespeare were written*, London, 1778)

lava no più volte la verisimiglianza, come vuolsi convenire, che fecero talvolta anche i loro esemplari, l'Aretino, che mette in azione il popolo romano e lo pone sulla scena nella maggior parte del suo dramma, in cambio di comporre il coro di quel medesimo popolo, ne fa apparire uno di Virtù, il quale canta freddamente, in fine ad ogni atto, alcune sentenze morali sulla parte dell'azione dianzi veduta. Cotale intervento non è ingegnoso, e non portava la spesa di rendersi singolare da' suoi contemporanei in questa parte dell' arte, qual era in allora, per fare assai peggio di essi.

L'esame rapido da noi fatto della maggior parte delle tragedie che ebbero allora, e che mantennero qualche rinomanza, ci mette in grado di apprezzare ed il merito degli autori, ed i benefizj che fecero all' arte, battendo le orme de' tragici greci. Tennero loro dietro fuor di dubbio troppo servilmente; ma questo difetto istesso partorì effetti felici, particolarmente pei Francesi, e col loro mezzo pel restante dell' Europa. Ad esempio degli Italiani, Jodèle e Garnier, sul cadere di quel medesimo secolo, osarono, nel vecchio loro idioma, mettere sulla scena argomenti o tratti dal teatro greco, o maneggiati, per quanto era in essi, alla maniera de' Greci. I loro drammi, che più non si possono leggere, furono nella loro età tenuti in conto di capolavori, ed anteposti a quanto la Grecia avea prodotto di più pregevole. Un tale giudizio era falsissimo, ma destò rispetto nel popolo, il quale si avvezzò a quelle imitazioni dei sommi esemplari, che gli diedero idee di semplicità e di regolarità, dalle quali i poeti dell' età seguente non si attentarono di scostarsi del tutto.

Mairet ed i poeti del suo tempo presero dagli Spagnuoli il gusto romanzesco che spira ne' loro drammi; ma gli applausi riportati dai due poeti, che li avevano preceduti, li contenne in qualche modo ne' confini dell' unità e della verisimiglianza. Meno semplici di essi, s' ingegnarono almeno di essere regolari, e dall' accozzamento di questo avanzo del gusto antico, che i Francesi ricevettero dagli Italiani, col romanzesco, che dominava nella Spagna, formarono i primi sbozzi di quella mo-

derna arte drammatica, che il gran Cornelio poco stante sollevò dall'infanzia in cui era, alla dignità di un'arte, la quale ebbe regole ed esemplari, e ch'egli si appropriò per tal modo col vigore del suo genio, che n'è a buon diritto riputato il creatore.

Quest'arte dilettevole, abbellita da Racine ed ampliata da Voltaire, approvata oramai in Italia, in Ispagna ed anche nell' Inghilterra, vinse i pregiudizj nazionali, e trionfò degli usi e delle abitudini. Mantiene in ciascun paese delle gradazioni che le son proprie; ma la sostanza è da per tutto la stessa, cioè le regole, che il genio, rischiarato dalla natura, aveva dettate agli antichi, temperate dalla differenza de' tempi, dai progressi della civiltà, dal maneggio delle passioni, e dalle convenienze moderne. E', a stringer tutto in breve, ciò che da noi si può, senza temer la taccia di orgoglio, chiamare il sistema tragico francese (1).

---

(1) Non cade qui in acconcio lo spiegare nè in che consista precisamente cotale sistema, nè come si formò dalle inspirazioni del genio di Cornelio, dagli ammaestramenti della sua esperienza, e dai mezzi che rinvenne nella sua propria mente per istabilire in teoria quello ch'egli aveva felicemente praticato, nè le mutazioni alle quali andò soggetto questo sistema dopo Cornelio, nè i miglioramenti che vi furono fatti, e de' quali è ancora capace. Non ignoro le censure che si fecero ad alcune parti di esso: mostrai già innanzi che io non chiudo gli occhi sopra i suoi difetti, e singolarmente su quella complicazione di mezzi, che ci rende scipito ciò che è semplice. Vedi sopra p. 32. Io ato in avvertenza a tutto mio potere e contro i pregiudizj nazionali e contro le prevenzioni straniere.

I Francesi non si danno, in generale, gran pensiero di sapere quello che gli altri popoli illuminati dell'Europa sentono intorno alla loro letteratura. Venne alla luce, in Italia nell' ultimo secolo uno scritto intitolato: *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zurigo, senza nome d'autore, 1732, in 12.° o in 8.° piccolo, ristampato in Venezia, 1770, in 8.°, col nome dell'autore, *Pietro de' Conti di Caleppio da Bergamo* (nato nel 1693, morto nel 1762). Questo scrittore non è affatto scevro nè d'idee preoccupate nè di errori; ma procede con molto metodo, ed, a quanto sembra, di buona fede: stabilisce principj assai giudiziosi su tutte le parti dell'arte tragica, e li applica poscia ai drammi più noti del teatro Francese e del teatro Italiano, e dà la mano quando alle tragedie del suo paese, quando a quelle del no-

Ma questo sistema sarebbe egli stato mai il nostro; se l'Italia avesse, come la Spagna e l'Inghilterra, cominciato da un teatro nazionale, affatto indipendente dagli antichi, e pieno di tutte le bizzarrie e di tutte le stranezze, frutto dell'ignoranza de' tempi e della rozzezza de' costumi? E' permesso il dubitarne; perocchè quando Francesco I recò dall'Italia in Francia il gusto delle lettere e delle arti, avrebbe recato questa maniera libera, irregolare e fantastica. La nostra vecchia istoria, ed i vecchi romanzi, trattati in questo modo agevole, sarebbero divenuti il sostanziale del nostro teatro: ed in questa verisimile supposizione, chi sa quando saremmo ritornati, od anche se saremmo mai potuti ritornare agli antichi? Chi avrebbe dunque potuto ricondurvi l'Europa intera? Chi avrebbe sgannata ciascuna nazione intorno ad un genere, che le sarebbe stato proprio, e che ciascuna si sarebbe ingegnata di abbellire alla sua foggia, e si sarebbe dato un vanto di conservare?

---

strano. Egli, a cagion d'esempio, censura la poca dignità che mostrano sovente, a suo parere, i nostri principali personaggi, e gli amori che noi diamo agli eroi, ai quali meno si convenivano, e nelle situazioni, nelle quali vi si dovevano e potevano meno abbandonare, e la complicazione di avvenimenti, della quale prendiamo diletto, e che mettiamo sovente in luogo del patetico degli antichi. Su di ciò egli antepone il teatro Italiano al Francese: ma confessa la nostra prevalenza nella condotta della favola, nell'esposizione, nell'arte d'informare gli uditori dei fatti che precedettero l'azione, e delle parti di essa che non devono esporsi agli occhi loro: in fine nei mezzi, che preparano, sospendono e conducono la catastrofe. Avvi un capo intiero intorno alle qualità dello stile. L'autore incomincia dal riprovare quello delle tragedie italiane; ma riprende in appresso il raffinamento troppo ingegnoso nelle tragedie francesi; in Pietro Cornelio singolarmente i difetti delle sentenze e dell'espressione; negli altri poeti in generale l'abuso dei tropi e delle altre figure di pensieri che si scostano dal naturale, le inutili perifrasi, gli epiteti superflui, ec. Comecchè tutte cotali censure non siano per avventura egualmente giuste, tornerebbe utile ai Francesi l'averne notizia, e vedrebbero quanti vizj di locuzione offendono gli stranieri in quelli stessi dei nostri poeti tragici, che a noi sembrano i più perfetti, ed imparerebbero ad andare assai circospetti nel proferire giudizio su tutto ciò che pertiene allo stile, intorno ai poeti forestieri.

Chi avrebbe infine potuto sviluppare questo caos drammatico universale, e tirarne l' ordine e la luce?

Senza rinunziare alla gloria, che ci appartiene, senza ammirare soverchiamente i poeti italiani, che ci precedettero nella carriera, ed ai quali noi siamo entrati innanzi, senza dissimulare a noi stessi i difetti del loro antico teatro, è questo almeno un gran merito, che noi dobbiamo in essi riconoscere. Sarebbe un far ritrocedere l' arte il volerli dipingere adesso come esemplari; ma non ci dee cader mai dalla mente, che l' esserlo stati per noi altre volte, tornò a vantaggio dell' arte istessa.

CAPO XXII.

Della commedia italiana nel sedicesimo secolo. La CALANDRIA *del cardinale Bibbiena ; le cinque commedie dell' Ariosto ; la* MANDRAGOLA *di Machiavello.*

La commedia e la tragedia greca ebbero la medesima origine, il coro delle feste di Bacco : ma intanto che l' Ateniese Tespi introduceva in questi cori, la cui natura era grave e religiosa, uno, poi due ed alla fine tre personaggi, che vi rappresentavano un' azione nobile, atta a destare il terrore e la compassione, altri poeti introducevano in altri cori allegri e fragorosi, interlocutori che ricreavano il popolo colle loro buffonerie (1). I magistrati si valsero bentosto di questi per mordere i vizj dei principali cittadini, e per arrestare l'ingrandimento di coloro, dei quali avevano a temere il credito. La commedia in quella prima età non fu un' imitazione generale dei costumi ; non vi si rappresentò sotto finti nomi e sotto una maschera a capriccio un avaro, un dissoluto, un impigliatore, un ambizioso ; essa fu la rappresentazione particolare dell' avarizia d' un tal Ateniese ancora vivente, dei costumi guasti d'un altro, degli intrighi e dei maneggi ambiziosi d' un terzo, che si fecero operare e parlare sotto il proprio loro nome e con maschere somiglianti ai lineamenti del loro volto.

(1) Non fo cenno del poeta filosofico Epicarmo da Siracusa, il quale avea dato innanzi in Sicilia, una prima idea della commedia, nè del suo discepolo Magnete, il quale la rese men grave e la trasportò in Atene, nè dei poeti comici che vi trovò fin d' allora stabiliti, e che avevano già dato alla nascente commedia il carattere satirico e mordace che mantenne durante tutta quella prima età : queste cose si leggono per ogni dove non meno di quelle che spettano alla origine della tragedia, e non vogliono per la medesima ragione essere qui ripetute.

Tale fu l' antica commedia di Eupoli, di Cratino, d'Aristofane, a noi soltanto nota per definizioni oscure, o descrizioni sospette. Di cinquanta quattro commedie scritte dal terzo e più celebre di questi tre poeti, undici sole a noi pervennero. Ognun vede il bene ed il male, che potea conseguire da quei strani componimenti, che colpiscono egualmente i vizj e le virtù, un vile qual è Cleone, ed un saggio qual è Socrate; componimenti ne' quali la persecuzione contro il più grande ed il migliore degli uomini sembra essere apparecchiata da un sarcasmo sfrenato, e cominciare col ridicolo per terminare colla cicuta.

Quando il governo d' Atene, di democratico che era, diventò oligarchico, se la licenza del teatro avesse solo fatto scopo de' suoi strali gli uomini virtuosi ed i saggi, le si sarebbe fuor di dubbio lasciata una piena libertà; ma ella prese di mira uomini potenti, e fu repressa. Venne vietato di rappresentare, ed ancora di nominare sulla scena verun cittadino vivente; e questa vien detta la commedia mezzana: se non che la malignità poteva tuttavia sfogarsi, e senza nominare le persone, le disegnava così chiaramente, che nè il popolo nè esse medesime non potevano ingannarsi; ed il coro particolarmente lanciava dardi sì acuti, e sì ben diretti, che la commedia mezzana aveva molta somiglianza coll' antica. L' autorità soppresse il coro, e proscrisse le allusioni dirette, e la commedia, alla quale fu dato il nome di nuova, venne ridotta ad essere ciò, che in effetto conviene che sia la commedia, la dipintura della vita comune, dei vizj in generale, delle debolezze umane, e delle ridicolosità delle varie condizioni che compongono la civile adunanza. Menandro fu il più perfetto dei poeti di quest'ultima età. Egli aveva dettate cento otto commedie, delle quali neppur una si conservò; questo filosofo ci è noto soltanto (1) per la traduzione di quattro de' suoi drammi lasciatici da Terenzio (2),

---

(1) Era discepolo di Teofrasto.

(2) *L' Eunuco*; *l' Heautontimorumenos*, *l' Ecira*, *e gli Adelfi*.

e questo Terenzio che a noi pare, ed è di fatto sì maraviglioso; Giulio Cesare credea di encomiarlo abbastanza chiamandolo un semi-Menandro (1).

Il merito dell'imitazione, e sovente ancora della traduzione letterale de' poeti greci fu, nella commedia più ancora che nella tragedia, quasi il solo al quale i poeti latini aspirarono. Livio Andronico, Ennio, Nevio, Accio i quali avevano trasportata l'una a Roma, vi resero nazionale anche l'altra (2); Cecilio si sollevò al di sopra di essi; Plauto andò innanzi a tutti. Abbiamo soltanto alcuni frammenti dei loro lavori, e ci restano di questo diciannove commedie quasi intiere. Parecchie sono tratte dal greco, alcune, si dice, sono sue proprie; ma così nelle une, come nelle altre, il luogo della scena, i nomi, i costumi, le avventure, tutto è greco. Tutto lo è ancora di più nelle commedie che abbiamo di Terenzio, perocchè altro esse non sono, se non se traduzioni di Menandro e di Apollodoro. Non vi fu dunque vera commedia, come non fuvvi tragedia latina.

Almeno che sia non ve ne furono, alle quali si potesse dare propriamente un tal nome. Nè le farse satiriche anticamente recate a Roma dagli Istrioni dell' Etruria, e che avevano preceduto le traduzioni dei drammi greci, nè le Atellane venute dal paese degli Osci (3), e che offerivano una mistura di serio e di giocoso, non erano vere commedie; senzachè, nulla a noi ne pervenne, e gli eruditi poterono e possono tuttavia disputare a loro bell'agio su quello che fossero o non fossero. Per rispetto alle commedie dette togate, perchè gli attori erano ve-

---

(1) Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,
Poneris, ec.

(2) Come, per quai gradi, e sino a qual punto la commedia si sollevò essa nelle loro mani? Ricerche già fatte senza che se ne sia avuto alcun utile risultamento, e che non dovevano aver luogo in questi brevi cenni.

(3) D' Atella, città altre volte ragguardevole di quel paese, e che è adesso un piccolo villaggio, chiamato Sant' Arpino, ad un miglio da Aversa tra Capua e Napoli.

stiti di toga romana per l'opposto alle palliate, i cui attori portavano il pallio, o manto greco, Il tempo le distrusse tutte, e non ci resta cosa veruna ad indicarci, se i costumi e le usanze di Roma vi fossero veramente rappresentate, o se pure fossero favole greche recitate con veste romana.

I mimi ed i pantomimi vennero anche dalla Grecia in Roma, e non furono meno graditi. I primi erano nati dal coro della commedia e della tragedia. Questo coro, che esprimeva con canti, con danze e con gesti le parti di questi drammatici lavori, che venivangli affidate, alla fine se ne staccò, e formò sotto il nome di mimi uno spettacolo a parte. I gesti, le danze ed il canto vi accompagnavano una spezie di drammi fuor di misura irregolari, quando serii e quando giocosi, e questi ultimi calavano sino alle più basse scurrilità. I personaggi erano coperti d'abiti grotteschi e di maschere ridicolose, e noi vedremo fra poco, nelle vicende di questo spettacolo, un tratto singolare della sorte delle arti e degli umani ritrovamenti.

I pantomimi gli dovettero la loro origine. Essi si separarono dai mimi, come questi aveano fatto dal coro della tragedia e della commedia. I gesti e la danza erano la loro sola favella. Il piacere degli occhi è certo men vivo di quelli dello spirito e dell'animo per chiunque sia in grado di godere degli uni così come degli altri; se non che conviene confessare, che è maggiore il numero degli uomini, i quali sono più in grado di gustare i primi di siffatti piaceri, che non i secondi, vedendo che da per tutto, dove la pantomima venne in concorrenza colla tragedia e la commedia, ella riportò sempre gli applausi della moltitudine, e rese indifferenti, ed anche deserti gli altri spettacoli.

Nissun altro attore destò mai un sì vivo entusiasmo, quanto i due famosi pantomimi, Pilade e Battillo, ne destarono in Roma sotto Augusto. „ Questo principe assai politico, dice il Quadrio (1), per ammollire con divertimenti e spettacoli gli animi di coloro, che sospiravano dietro alla perduta libertà e

(1) *Storia e Ragione d'ogni poesia*, t. V. p. 256.

per mostrarsi nel tempo istesso popolare e civile, con godere egli pure de' piaceri del volgo, vedendo i Romani a questi pantomimici giuochi grandemente affezionati, stimò d'averli a promovere a tutto suo potere. „

Si valse a cotal fine di Pilade d'Alessandria, il quale nei soggetti tragici era prestantissimo, e del siciliano Battillo, favorito assai sospetto del voluttuoso Mecenate, e pantomimo inimitabile nel comico e nel buffonesco. Amendue tennero scuola, e poco stante ebbero dei discepoli, che con essi gareggiarono. Il loro fasto ed il loro credito aumentarono al punto, che, al dire di Seneca (1), la loro casa era sempre piena di cavalieri e di senatori, che li andavano a corteggiare. Gonfi d'orgoglio, come interviene sempre a gente di simil fatta, sforzarono alla fine Augusto istesso a incrudelire contro di essi: esiliò da Roma e da tutta l'Italia il suo diletto Pilade, e fece staffilare pubblicamente, nella corte del suo palazzo, Ila, discepolo e rivale di quel danzatore.

Tiberio, sbalordito dallo strepito che i pantomimi facevano in Roma, dove il popolo parteggiava per essi e turbava la pubblica quiete, o per meglio dire la sua, li bandì con un decreto da Roma e dall' Italia; ma il popolo si sollevò contro quel decreto, sostenne lo spettacolo suo prediletto, e l'imperatore ebbe a starsi contento a proibire ad ogni senatore di por piede in avvenire nella casa di un pantomimo. Cacciati più volte sotto gl' imperatori, per ragioni di stato, lo furono anche per riguardo ai costumi, che erano sovente dall' oscenità dei loro gesti, e dalle loro lascive rappresentazioni oltraggiati. Ma apparivano sempre di nuovo, ed ebbero pur l'arte di mantenersi gran tratto dopo l' irruzione de' Barbari. Cassiodoro ci fa noto che sotto Teodorico erano tuttavia in qualche credito a Roma (2); e si mantennero verisimilmente in Costantinopoli (3)

---

(1) *Natural. Quaest.* L. VII. c. 32.

(2) *Epistol. var.* lib. I, ep. 20.

(3) Se ne ha un argomento in parecchi epigrammi dell' *Antologia*.

sino a che tutte le arti vi caddero insieme coll' impero d' Oriente sotto il ferro dei Turchi.

I mimi ebbero una sorte meno splendida; ma durarono più lungo tempo, anzi (ed è questa la singolarità assai notabile da me indicata,) non cessarono mai, e durano tuttora. Le sconce e rozze scurrilità alle quali si abbandonarono, li fecero cadere in breve nel disprezzo. Ne' loro giuochi si battevano, si davano delle guanciate; e ne ricevevano anche più volte dai particolari, che gli pagavano per far ridere alla fine di un convito o nelle feste. Taluni mettevano tutta la loro virtù ed il loro ingegno nel contraffare gl' imbecilli e gli stupidi. Meschini erano i loro abiti, e rappezzati di varii panni di diverso colore. Si tingevano il volto con grasso di porco; la loro calzatura era piana (1), od anche avevano i piedi nudi, cosa umiliante in un tempo in cui gli attori tragici calzavano il coturno, ed i comici il socco.

Non erano però tutti in siffatta condizione, ed alcuni sostennero gran pezza il carattere serio e decoroso, che avevano avuto da principio: ma sotto gl' imperatori furono quasi tutti tenuti a vile egualmente. Le loro favole che erano in origine liberamente scritte in versi, lo furono in appresso in prosa, ed anche non furono più scritte, ma recitate all' improvviso. Il loro capo o arcimimo ne tracciava il disegno, lo scriveva, e ne distribuiva le parti. Nella rappresentazione gli attori facevano a gara a chi si rendeva più faceto nel dialogo, e lo accompagnava maggiormente di lazzi, e di atteggiamenti atti a destare le risa: del resto ciascuno faceva la sua parte a capriccio, colla sola avvertenza di conformarsi al disegno generale delineato dal capo, e senza altro apparecchio che la lettura della bozza.

Quanto minor era il merito letterario di siffatto spettacolo, altrettanto gli fu agevole di mantenersi nel decadimento della favella, e di tutte le parti della letteratura latina. Accomodandosi al gusto del popolo a misura che un cotal gusto si andava corrompendo, i mimi sopravvissero alla tragedia, alla comme-

(1) Onde ebbero il nome di *planipedes*.

dia, ed a tutte le altre arti. Nel sesto secolo, sotto Teodorico, esistevano in Roma non meno che i pantomimi, e vi rimasero dopo di lui. Il Riccoboni nella sua Storia del teatro Italiano (1), stabilisce con verosimiglianza, che continuarono in Italia sino ai tempi di S. Tommaso, cioè sino al tredicesimo secolo, e che questo gran dottore intende parlare di essi, allorchè piglia ad esaminare, se si possa, senza cadere in peccato, esercitar l' arte degli istrioni (2). Cotali istrioni, o mimi erano fuor di dubbio cristiani: tutta l' Italia lo era in allora, e convien credere che le loro favole ed i loro lazzi eransi alquanto purificati, perocchè l' angelico dottore, men rigido della più parte dei padri della Chiesa, decide che si può praticare quest' arte senza veruno scrupolo.

Il Quadrio, che non cita il Riccoboni, approva la sua sentenza, mette innanzi tutti li suoi argomenti, e non fa che svilupparli (3). Sente con lui, che a traverso di tanti rivolgimenti e di tanti secoli i mimi si sono perpetuati in Italia colle loro commedie improvvisate e non scritte e coi loro strani abbigliamenti, uno de' quali è evidentemente quello d' Arlecchino: la sua calzatura piana è la medesima della loro, e la sua maschera nera fu sostituita al grasso di porco, col quale gli antichi mimi si tingevano il volto. Gli altri personaggi mimici, lo Scappino, che è anche un Bergamasco, il Dottor bolognese, il Pantalone veneziano furono introdotti in diversi tempi, a misura che i varj dialetti italiani si andavano formando e distinguendo gli uni dagli altri, e che ciascune delle piccole signorie che li parlavano, prendeva abitudini, costumi e ridicolosità particolari. Questi mimi, circoscritti alcun tempo nei limiti di un certo decoro, conservavano però le strane loro vesti, i loro ridicoli atteggiamenti, ed i loro gesti sovente osceni. Allorchè i Misteri e le Rappresentazioni sacre presero voga, le recitavano alla loro maniera e nelle chiese istesse. I preti si mescolavano

(1) Parigi, 1728, gr. in 8.°, c. III, p. 21.
(2) *Histrionatus ars*. V. *ibid*. p. 23 e seg.
(3) *Ut supr*. t. V, p. 206 e seg.

con essi, gesteggiavano con essi, e com' essi. Circa la metà del secolo decimoquinto un santo arcivescovo (1), scandalizzato delle scurrilità, delle parole e dei gesti che accompagnavano siffatte rappresentazioni, e delle maschere degli attori, non volle più che venissero fatte nelle chiese, e vietò ai preti di prendervi parte (2).

Sullo scorcio del medesimo secolo, e nel cominciamento del decimosesto; nel rinascimento della commedia regolare in Italia, i mimi continuarono ad esercitare la loro arte e la conservarono nella primitiva sua semplicità, rivalizzando col nuovo spettacolo. Mentre che uomini colti e bennati ricercavano spettatori scelti, i mimi sempre applauditi dal popolo, occupavano le piazze ed i pubblici teatri. Questa rivalità tornò anche a loro pro; perocchè impararono a mettere nelle loro scene improvvisate più ordine ed arte, un intreccio meglio annodato nella loro bozza, e nel loro disegno. Il capo di una di queste compagnie erranti, il famoso Flamminio Scala, tolse alla commedia regolare tutto ciò che non snaturava la sua. Ristabilì il costume di tracciare l' orditura delle favole e l' argomento delle scene; ed è il primo che li abbia dati alle stampe. Adoperò nelle invenzioni maggior fecondità, maggiore spirito, ed anche maggiore ingegno; assecondato da attori pieni di naturalezza e di brio, ed eccellenti improvvisatori, lasciò gran tratto addietro tutte le altre compagnie, e tutti gli altri attori mimici. Ma la corruzione dei costumi, che era in quel secolo estrema, strascinò lui ed i suoi attori al di là d' ogni confine. Il dialogo delle loro favole, sempre condito di sali, ed ingegnoso, diventò un tessuto delle più rozze oscenità, e di laidezze d' ogni maniera, sì che l' autorità fu costretta ad arrestarne il corso. Il celebre

(1) S. Antonino, creato arcivescovo di Firenze nel 1446.

(2) Il Quadrio volgarizza nel modo seguente (t. V, p. 207) il testo latino di questo buon arcivescovo, tratto dalla *Somma teologica*, part. III, tit. 8, c. 4.° „ Perchè le rappresentazioni che si fan oggi di cose spirituali, sono con molte buffonerie mescolate, con detti o salti irrisorj e con maschere, perciò non si debbono esse far nelle chiese, nè da chierici in alcun modo. „

arcivescovo di Milano, Carlo Borromeo, fece contro di essi un decreto severo; ma quello, che fece di poi, dà testimonianza, che aveva soltanto in animo di reprimere gli eccessi. Egli era troppo illuminato per voler colpire l' arte istessa nel correggerne gli abusi, e la sua condotta in tale circostanza è la condanna più evidente di que' zelatori indiscreti, che proscrivono indistintamente le buffonerie dei saltimbanchi ed i più nobili spettacoli.

Il governatore di Milano avendo fatto venire una di quelle compagnie di mimi, si abbandonarono, nella prima rappresentazione, alla loro usata licenza. Il governatore fatto chiaro del decreto dell' arcivescovo, li licenziò immantinente ed essi ebbero ricorso all' arcivescovo istesso, il quale li accolse cortesemente, diè loro orecchio, e permise di riaprire il loro spettacolo, a condizione che gli verrebbe notificata la commedia che si vorrebbe recitare, e che l' abbozzo sarebbe esaminato da un censore ch' egli a tal uopo nominerebbe. Gran tempo dopo esistevano ancora in Milano alcune di quelle bozze postillate dallo stesso S. Carlo Borromeo (1); ed avvi nella Biblioteca Ambrosiana una scrittura, dalla quale si scorge, che quel dotto e santo prelato indicava al governo quelli ai quali doveva venir affidata cotale censura (2).

Per tal modo, in tutto il secolo decimosesto, e nel cominciamento del diciasettesimo, il teatro italiano fu diviso in due spezie di rappresentazioni comiche, le une delle quali avevano per attori uomini mercenarj e mascherati, che ne improvvisarono le scene; le altre erano favole regolari, sia in verso, sia in prosa, recitate da accademici e da dilettanti. Nel corso del diciasettesimo, tempo di gloria per la Francia e di decadimen-

---

(1) V. Riccoboni, *Stor. del teatro ital.*; c. VI, p. 58, 59.

(2) ,, Il mio amico (*Angelo Costantini*) fe' ricerca nella Biblioteca Ambrosiana; e tra i manoscritti ne rinvenne uno, il quale riferisce che S. Carlo Borromeo aveva ottenuto dal governo che le bozze delle commedie, prima di essere recitate sulla scena, sarebbero esaminate dal proposto di S. Barnaba. ,, Riccoboni, *loc. cit.* p. 60; il Quadrio, *ub. supr.* p. 209.

to per l' Italia, la commedia mimica cominciò a prevalere, i poeti anteposero questa maniera spedita di stendere semplici bozze, e si unirono ad istrioni ambulanti, ai quali procacciavano alimento coi loro lavori. Poco stante i drammi spagnuoli, il Sansone, il Convitato di Pietra ed altre pretese tragicommedie divennero la preda di cotale spezie di commedianti, i quali le mescolavano coi loro scherzi e colle loro buffonerie, ed è di questi componimenti informi e strani, che d' Aubignac, St. Evremond ed altri critici francesi ragionarono (1), e ch' essi presero per la commedia e per la tragedia italiana. Abbiamo veduto quanto andarono errati nel fatto della tragedia, mettendo ora da parte ed il loro falso giudizio sulla commedia e lo spettacolo mimico, che fu la sorgente del loro errore, vediamo quale fu, nel secolo sestodecimo, la sorte della commedia regolare.

Se vogliamo risalire sino alla prima origine della commedia moderna in Italia, che si attribuisce, senza molto fondamento, ai trovatori provenzali (2), ci troveremo impicciati in ricerche infinite ed infruttuose. Quali erano nel secolo duodecimo le commedie de' trovatori? S' ignora affatto, e non essendone rimasta alcuna tra le poesie che di essi abbiamo, siamo ridotti ad andar dietro a congetture. Si chiamavano, non commedie, ma farse: ottimamente; ma che cos' erano precisamente cotali farse, e quale senso si dava ad una tal voce? Ignorasi egualmente. Il primo poeta italiano, che adoperò il vocabolo di commedia, è il Dante, ed è noto a quante dissertazioni aprì il campo questo nome singolare ch' ei scelse pel suo poema

---

(1) Veggansi le prime 4 pagine di questo volume.

(2) Si narra che Gaucelm Faidit, sforzato dalla necessità a discendere dal grado di Trovatore a quello di giullare, andò errando con sua moglie Guglielmina de Soliers oltra venti anni, recitando commedie e tragedie; che dopo averla perduta, si ritirò presso Bonifazio, marchese di Monferrato, e che ivi, tra altre commedie, ne pubblicò una intitolata l' *Heregia dels Preyres*, che il marchese fece rappresentare nelle sue terre. (V. Nostradamus, *Stor. de' Poeti Provenzali*). Ma non è ben certo, che la voce commedia avesse in allora il medesimo significato, che oggidì.

dell' Inferno, del Purgatorio e del Paradiso (1). Il Boccaccio intitolò anche commedia il suo Admeto, spezie di romanzo mescolato di prosa e di versi: ma qualunque sia il senso preciso, che que' due grand' uomini vollero dare ad un tale vocabolo, non si vede più, dal secolo decimoquarto, adoperato colla medesima significazione.

Il fervore con cui nel secolo quindicesimo si abbracciò lo studio della lingua e degli autori greci, si volse ancora a quello che ci rimane delle loro commedie,ed alle altre parti della greca letteratura. Si studiarono, altrimenti e meglio che non erasi fatto dianzi, gli scrittori latini; e le commedie di Plauto e di Terenzio divennero esemplari, che ciascuno s' ingegnò d' imitare. In Roma, in Firenze, in Ferrara si rappresentarono parecchi de' loro drammi sia in latino, ovvero volgarizzati; e poco stante si fe' prova di tessere e ridurre in dialogo, com'essi aveano fatto, novelle favole, e di mettere sulle scene caratteri ed avvenimenti moderni, conditi con tutto il sale della commedia antica.

L' Accademia dei Rozzi di Siena diede il primo segnale di questa novità. Quegli Accademici adoperavano sovente nelle loro commedie la favella popolare, i proverbj, i motti licenziosi comuni al popolo Senese. La maravigliosa riuscita di quelle rappresentazioni fece strepito in Italia. Abbiamo innanzi veduto che furono chiamati a Roma da Leone X(2),a ricreare colle loro liete e licenziose rappresentazioni quel buon pontefice ed i suoi cardinali. Abbiamo ad un tempo veduto (3) che cosa fosse quel sacro collegio, che somigliava assaissimo ad una corte profana, ma ad una corte gentile e magnifica; vi abbiamo veduto il cardinale Bibbiena segnalarsi, ed alimentare nel sommo pontefice l' amore di questi lieti spettacoli, facendo recitare alla presenza di lui la sua commedia della *Calandria*, superiore nel fatto dell' arte, e non meno libera nel fatto dei co-

(1) V. sopra, t. II, p. 33.
(2) Tom. V, p. 20.
(3) *Ibid.* pag. 19.

stumi, a' que' primi saggi degli accademici senesi; ed è a lui che vien data la gloria di avere il primo composta una commedia italiana ad imitazione o secondo le regole degli antichi. Le due prime commedie dell' Ariosto (1), e la *Mandragola* di Machiavello possono pure essere state fatte le une in Ferrara, l' altra in Firenze, prima che la *Calandria* lo fosse in Urbino o in Roma; ma essendo questo incerto assai, in cotale incertezza non si corre verun rischio, intorno ad un fatto di tal natura, a seguire la tradizione più comune.

Bernardo Dovizi aveva avuto i natali da parenti oscuri, il 4 Agosto 1470, in Bibbiena nel Casentino, e prese dal luogo del suo nascimento il nome, allorchè bisognava che ne avesse uno nel mondo. Suo fratello (2), il quale era uno dei segretarj di Lorenzo il Magnifico, lo fece entrare in quella illustre casa, e lo acconciò particolarmente ai servigj di Giovanni de Medici, poco dopo cardinale, e ch'egli contribuì di poi a fare crear papa. Nelle tempeste, che si sollevarono contro i Medici, mostrò loro una fedeltà costante; e seguì il cardinale Giovanni nel suo esilio, in tutti i suoi viaggi, e con lui si recò a Roma, quando fu a quel cardinale permesso di ritornarvi, dopo la morte di Alessandro VI. Il Bibbiena seppe insinuarsi nella grazia di Giulio II. Incaricato da questo pontefice, nel medesimo tempo che dal cardinale de Medici, di affari rilevanti e scabrosi, seppe venirne a capo con pari accortezza e fortuna.

Tra quelle gravi occupazioni l' amenità del suo ingegno, la pieghevolezza del suo carattere ed il suo amore pei piaceri gli procacciarono delle grate distrazioni, e sapeva assai bene, come scrive schiettamente il Tiraboschi (3), *accoppiare alle fatiche gli amori*, e se ne hanno non poche prove in parecchie lettere del Cardinal Bembo (4). E' assai piacevole il vedere come quei due futuri cardinali trattavano i loro amori; si racco-

---

(1) *La Cassaria ed i Suppositi*.
(2) Pietro Divizio.
(3) *Storia della lett. It.*, t. VII; part. III.
(4) *Lett. del Bembo*, vol. III, lib. I, an. 1505—1508.

mandavano innanzi tratto il segreto, e, ad evitare ogni pericolo, parlavano sempre sotto finti nomi delle loro galanterie e delle altrui.

Il conclave che si tenne dopo la morte di Giulio II, offrì al Bibbiena l'opportunità di spiegare la sua destrezza ed il suo accorgimento. Il cardinale Giovanni aveva in suo favore le qualità personali, la potenza e le ricchezze della sua famiglia; ma avea contraria l'età, che non oltrepassava li trentasei anni. Il Bibbiena, suo intimo segretario, rinchiuso con lui in conclave, trovò, dicesi, il modo di poter togliere questo ostacolo, confidando a ciascuno dei conclavisti, che egli aveva una secreta infermità, la quale non l'avrebbe lasciato gran tempo in vita (1). Come che sia di tal voce, approvata da alcuni istorici, da altri rigettata, e quali si fossero i servigj a lui resi dal Bibbiena, Leone X non fu ingrato, e lo fece da prima tesoriere, e non molto dopo cardinale (2).

La sua nuova dignità, e la grazia, in cui era presso il pontefice lo misero in grado di appagare le sue inclinazioni splendide e generose. Le lettere, da lui sempre avute care e coltivate, le belle arti, che gli erano particolarmente ben affet-

(1) Rimandai, come io doveva alla storia politica ciò che riguarda cotale elezione (V. t. V. p. 13 n. (2)) ed allegai, contro la testimonianza di parecchi storici quella del Guicciardini, citato dal Fabroni. Non devo però dissimulare, che il vescovo Paolo Giovio, autore contemporaneo, il quale doveva la sua fortuna a Leone X, e che ne scrisse la storia, rigetta, per altra ragione, l'intervento del Bibbiena. L'accidente, quale egli lo riferisce, non ne avea bisogno. „ Fuere qui existimarent vel ob id seniores ad ferenda suffragia facilius accessisse, quod pridie disrupto eo abscessu qui sedem occuparat, tanto foetore ex profluente sanie totum comitium implevisset, ut tamquam a mortifera tabe infectus non diu supervicturus esse vel medicorum testimonio crederetur „. (*Vita Leonis X*, tom. III) Devo aggiungere che il Tiraboschi, scrittore altrettanto assennato, quanto circospetto, senza spiegarsi sul mezzo adoperato dal Bibbiena, asserisce che nel conclave contribuì assaissimo all'elezione di Leone X, particolarmente facendo credere che il suo patrono comecchè in età di trentasei anni, non avea più lungo tempo a vivere. Tom. VII, *loc. cit.*

(2) Il 23 settembre 1513.

le, non ebbero un più caldo proteggitore. Unì alla sua ammirazione per Rafaello una singolare amicizia, e gli avrebbe data una sua nipote in moglie, se l'immatura morte di quel primo dei pittori non avesse fatto andare a vuoto il suo disegno. Il nuovo cardinale, non trascurò, per mantenersi in credito, di contribuire alle ricreazioni del pontefice colla sua facilità di motteggiare, e più ancora col suo genio per la poesia comica, e col suo proprio amore per gli spettacoli (1). La sua *Calandria* era stata rappresentata parecchi anni prima, nella corte del duca d'Urbino, con grande magnificenza. La rappresentazione di quella commedia in Roma, alla presenza del papa, non fu certo meno magnifica; essa fu fatta in una festa che si diè nel Vaticano ad Isabella d'Este principessa di Mantova (2). Baldassarre Peruzzi, pittore ed architetto rinomato, ne fece l'apparato e la prospettiva, che, al dire del Vasari (3), non fu manco bella, anzi più assai di quella che aveva altra volta fatto.

Leone X continuava ciò non pertanto a valersi del Bibbiena negli affari di più gran momento. Nella guerra col duca d'Urbino lo creò legato, e capitano generale delle armi pontificie; ed il cardinale terminò quell'affare a seconda delle intenzioni del pontefice; cioè l'infelice duca fu assalito sotto il più lieve pretesto, fu dichiarato decaduto da suoi dominj, ed il suo ducato, in luogo di essere unito alle terre della Chiesa, tante volte ampliate per sì fatti mezzi, fu dato dal papa al suo

---

(1) V. sopra, t. V p. 19, e 20.

(2) Tiraboschi prova con buone ragioni 1.° che Apostolo Zeno cadde in errore, dicendo che la Calandria era stata da principio recitata in Roma, poscia in Mantova, ed in appresso di nuovo in Roma, alla presenza della Marchesa di Mantova, e finalmente in Urbino; 2.° ch'essa lo fu prima in Urbino innanzi al 1508, nel punto ch'ella era stata appena terminata, e lo avvalora con una lettera di Baldassare Castiglione colla data di quella corte (Castiglione lettere, tom. I, p. 156 ec.); 3.° che fu la seconda rappresentazione quella che fu data in Roma alla principessa di Mantova, ai tempi ed alla presenza di Leone X, ec (*ub. supr. p.* 144 e 145)

(3) *Vita de' Pittori*, lib. III; Vita di Baldassare Peruzzi.

nipote Lorenzo de' Medici (1), il quale non ne doveva godere gran tempo (2). Il Bibbiena fu di poi mandato legato in Francia (3), per indurre il re ad entrare in quella lega contro i Turchi, la quale non ebbe effetto.

Egli ritornò in Italia sul finire del 1519; e quando sperava sempre maggiori facoltà e nuovi onori, fu da immatura morte rapito (4). Alcuni storici asserirono, che una smodata ambizione avessegli fatto porre in dimenticanza i benefizj di Leone X, ed avesse contro di lui cospirato, e che il pontefice, come n'ebbe notizia, il facesse segretamente avvelenare. Paolo Giovio scrive soltanto, che il Bibbiena aspirava al pontificato nel caso che Leone venisse a morte, e molto più che il re di Francia Francesco I glie l'avea promesso, e che il papa, avendolo saputo, montò pubblicamente in sì gran collera, che il Bibbiena, non molto dopo, assalito da improvvisa infermità, e vedendo che le più efficaci medicine non gli recavano alcun giovamento, si diè a credere di essere stato avvelenato (5). Un altro autore (6) narra, che il corpo essendo stato aperto, si rinvennero tracce di veleno nelle viscere. Il Tiraboschi (7) non entra in questa opinione, ma fondato sulla sola considerazione, che se il S. Padre si fosse tolto dinanzi il Bibbiena con questo segreto spediente, avrebbe vietato che il cadavere venisse aperto. Questo è vero: ma è cosa disgustosa che una mente sì assennata non abbia potuto rinvenire altra ragione per dubitare di un sì tragico avvenimento. Diciamo anche che non avvi il solito suo senno nell'opinione, ch'egli dice di portare. Egli

---

(1) Muratori, *Annal. d' Ital.* an. 1516.

(2) Morì nel 1518, per alcune dissolutezze (V. sopra, t. V, p. 33, nota (4)); ma il duca Francesco Maria non ricuperò il suo ducato prima del 1522, dopo la morte di Leone X.

(3) Nel 1518.

(4) 9 Novembre 1520.

(5) Elogio di Bernardo da Bibbiena.

(6) Paris de Grassis: *Diarium*, allegato; da Hossman, nella sua *Nova Collectio Script.* vol. I, p. 441.

(7) *Ub. supr.* p. 144.

crede che il Bibbiena fu solo colpevole della brama ambiziosa, ed imprudente di quella somma dignità, e che il veleno, per cui morì, altro non fu se non se lo sdegno di quel pontefice, ch' ei s' avvide d' avere incorso (1). Come che sia la cosa, il pensiero del Bibbiena di dover ottenere il triregno non sembra da mettersi in dubbio, e questo solo mancò alla sua fortuna.

La Calandria è pressochè la sola cosa, che ci resti del suo autore (2), il quale la intitolò dal nome di Calandro, dalla cui sciocchezza ne dipende quasi tutto il ridicolo. Non posso dar qui che una lieve idea dell' argomento, dell' intreccio e di alcune comiche situazioni. La differenza dei tempi è tale, i progressi del vivere civile, della dottrina, e di questa immorale filosofia hanno per tal modo guasti i costumi, che posso a mala pena oggigiorno, in una adunanza d' uomini che sono al di sopra delle opinioni volgari (3) lasciare scorgere alcune cose, le quali, recitate distesamente e, che più è, messe in azione sulla scena, facevano uscire in risa smodate un papa e tutti i cardinali.

Lidio e Santilla, gemelli di diverso sesso, sono per sì fatto modo somiglianti, che non è chi possa discernere l' uno dall' altro. Erano nati in Modone, che fu messa a sacco dai Turchi. Lidio si salva con un servo, viene in Italia, fa gli suoi studj a Bologna, ed, udendo che sua sorella, da lui creduta morta, vive ancora, si conduce a Roma per investigare di lei, e s' innamora d' una donna chiamata Fulvia, moglie dello scimunito Calandro. Il servo di Lidio s' introduce dal buon uomo, si accomoda al suo servizio, ordisce l' amoroso intrigo, veste da donna il giovane suo padrone, sotto il nome di Santilla, sua sorella, lo fa entrare nella casa; e già da parecchi mesi le cose procedono con eguale soddisfazione degli amanti,

---

(1) *Ibid.*

(2) Il Canonico Bandini cita inoltre delle Lettere e delle Rime ed altri opuscoli, di cui reca il Catalogo nella sua opera intitolata; *il Bibbiena, ossia il Ministro di Stato ec.* Stampata a Livorno nel 1758.

(3) Nell' Ateneo di Parigi, nel 1806.

quasi sotto gli occhi di Calandro, che non entra nel più lieve sospetto. Se n'è accorto sì poco, che gli si caccia in testa di essere perduto di amore per cotale giovane Santllla, la quale viene sì sovente a visitar Fulvia, cioè di Lidio; che ei crede una leggiadra donzella; in fine d'essere pazzamente invaghito dell'amante di sua moglie.

Per altro la vera Santilla è viva. Allorquando la sua patria fu arsa dai Turchi, la sua nutrice ed un servo fedele la vestirono da maschio, e la chiamarono Lidio, stimando il fratello essere stato morto dai Turchi. Con lei si mettono in mare, sono presi da' corsali, e riscattati da un ricco mercatante fiorentino, per nome Perillo, che li conduce a Roma, dove abita vicino alla casa di Calandro, ed ha preso il falso Lidio in sì grande amore, che gli vuol dare per moglie la figliuola. Il vero Lidio non andò da più giorni in casa di Fulvia, per sospetto che si scoprisse il suo amore; e questa è in tal passione e furia che non trova quiete, e teme di essere stata dall'amante abbandonata. Un astuto negromante le promette di ricondurlo a lei vestito, al solito, da donna. Scontra il falso Lidio, ovvero Santilla, in abito da uomo, il quale è in gran pensiero per la smania che Perillo ha di farlo suo genero. Il Negromante, credendolo suo fratello, gli fa l'ambasciata di Fulvia; ella trova piacevole una tale avventura, ma bisogna un abito di donna; la nutrice le ne procaccerà uno, ed eccola presta a correre la buona ventura in casa di una donna, e colle vesti del suo sesso. Dall'altra parte Fulvia non vedendo venir l'amante, dà nelle smanie, si veste da uomo per andarne in traccia senza essere conosciuta, e va a trovarlo in sua casa.

In questo mezzo Calandro, forte invaghito di Lidio, da lui tenuto per Santilla, manifesta l'amor suo al servo Fessenio, che è lo stesso servo di Lidio. Fessenio gli promette di condurla alle sue voglie, ma per salvare il decoro, è d'uopo, ch'egli si faccia portare a lei in un ben chiuso forziero. — Ma il forziero sarà sì grande che egli possa entrarvi tutto? — Che importa questo? Se non vi entra intero, sarà fatto di pezzi — Come di pezzi? — Di pezzi sì; se tu avessi navigato, il sapre-

sti, perchè avresti visto, che volendo mettere in una piccola barca le centinaia di persone, non vi entreriano se non si scommettesse a chi le mani, a chi le braccia e a chi le gambe, secondo il bisogno; e così stivate, come l'altre mercanzie, a suolo a suolo si acconciano sì, che tengono poco luogo: poi arrivati in porto, chi vuol si piglia, e rinchiava il membro suo, e va pe' fatti suoi; tutto ciò si fa in virtù di una parola sola -- E qual è questa parola? -- *Ambracacullac*: conviene solo pronunziarla esattamente, ed ogni membro torna tosto al suo luogo.

La lezione della pronunzia della voce *Ambracacullac* forma uno scherzo di teatro. Calandro rivolta questa strana parola, e la svolge in tutti i sensi. Fessenio, facendogliela compitare, gli dà ad ogni sillaba un aspro crollo al braccio; alla fine Calandro getta un grido. Maladetta la tua smemorataggine, gli dice Fessenio; col tuo gridare hai guasto l'incanto. Come fare per riparare ad un tal fallo? La risposta di Fessenio è di una semplicità veramente comica: Torrò, gli dice, un forziero sì grande che vi entrerai intero.

Calandro in un' altra scena mette innanzi un' altra difficoltà --

Calan. Arò io a stare nel forziero desto, o addormentato?

Fess. O salatissimo questo! come desto, o addormentato? Ma non sai tu, che in sui cavalli si sta desto, nelle strade si cammina, alla tavola si mangia, nelle panche si siede, ne' letti si dorme, e nei forzieri si muore?

Calan. Come si muore?

Fess. Si muore, sì; perchè?

Calan. Cagna! l'è mala cosa.

Fess. Moristi tu mai?

Calan. Non, ch' io sappia.

Fess. Come sai dunque, che l'è mala cosa, se tu mai non moristi?

Calan. E tu se' mai morto?

Fess. O, o, o, mille millanta, che tutta notte canta.

Calan. E' gran pena?

Fess. Come il dormire.

Calan. Ho a morir io?

Fess. Sì, andando nel forziero.

Calan. E come si fa a morire?

Fess. Il morire è una favola: poichè nol sai, son contento a dirti il modo.

Calan. Deh sì: dì su.

Fess. Si chiude gli occhi, si tiene le mani contese, si torce le braccia, stassi fermo fermo, cheto cheto, non si vede, non si sente cosa, ch' altri si faccia, o ti dica.

Calan. Intendo: ma il fatto sta come si fa poi a rivivere.

Fess. Questo è bene uno dei più profondi segreti, che abbia tutto il mondo, e quasi nessuno il sa: e sia certo che ad altri nol direi giammai; ma a te son contento dirlo. Ma vedi per tua fè, Calandro mio, che ad altra persona del mondo tu non lo palesi mai.

Calan. Io ti giuro, che io non lo dirò ad alcuno; e anche, se tu vuoi, non lo dirò a me stesso.

Fess. Ah, ah, a te stesso son io ben contento, che tu 'l dica; ma solo ad un orecchio, all' altro non già.

Calan. Or insegnamelo.

Fess. Tu sai, Calandro, che altra differenza non è dal vivo al morto, se non in quanto che il morto non si muove mai, e il vivo sì; e però, quando tu faccia come io ti dirò, sempre risusciterai.

Calan. Dì sù.

Fess. Col viso tutto alzato al cielo si sputa in su, poi con tutta la persona si da una scossa, poi s' apre gli occhi, si parla e si muove i membri: allor la morte si va con Dio, e l' uomo ritorna vivo. E sta sicuro, Calandro mio, che, chi fa questo, non è mai, mai morto.

Calandro trova pur la bella cosa di poter morire e rivivere a sua posta: ma vuol far prova s' ei sa ben fare: e fa un piacevole esperimento sotto gli ammaestramenti di Fessenio. Alla perfine convien mandare la cosa ad effetto: tutto è in pronto: Lidio n' è avvertito. Si tien presta una meretrice, che deve

mettersi accortamente nel luogo di Lidio, sotto il nome di Santilla, e che fu pagata per ricevere le carezze di Calandro e per farsi beffe di lui che vien rinchiuso in un forziero, e portato da facchini. Gli sbirri di dogana lo arrestano e domandano che vi sia là dentro. Scena comica tra gli sbirri, il facchino, la meretrice e Fessenio che si fa scherno di tutti. Per venirne a termine, confessa che là è rinchiuso un morto. Gli sbirri vogliono vederlo, e domandano, perchè il portino così in un forziero. -- Perchè è morto di peste. -- Uno sbirro esclama: di peste? ohimè, io che l' ho tocco!-- E Fessenio: Tuo danno -- E dove il portate? -- A sotterrarlo in qualche fossa, o così il forziero e lui butteremo in un fiume -- Ou, ou, grida Calandro, ad annegarmi eh? io non son morto, non ribaldi -- A quel grido, a quell'apparizione, il facchino, gli sbirri, la meretrice, tutti danno delle calcagna. Calandro monta da principio in collera, e vuol battere Fessenio, il quale lo calma con dirgli, che così fece, perchè non fosse portato in dogana -- Allora Calandro: Ma dimmi: chi era quella così brutta, che fuggiva via?

Fess. Chi era ah? non la conosci?

Calan. No.

Fess. E' la morte, che teco era nel forziero.

Calan. Meco?

Fess. Teco, sì.

Calan. O, o, io non la vidi mai là drento meco.

Fess. O buono! tu non vedi anche il sonno, quando dormi, nè la sete, quando bei, nè la fame, quando mangi: e anco se tu vuoi dirmi il vero, or che tu vivi, tu non vedi la vita; e pure è teco.

Calan. Certo no, ch' io non la veggo.

Fess. Così non si vede la morte, quando si muore.

Calandro vorrebbe sapere come, non essendo più nel forziero, potrà andare da Santilla, che lo aspetta. Io non saprei in ciò che farmi, gli dice Fessenio, se già tu non pigliassi un poco di fatica: io veggo una sola via; ti bisogna esser facchino; tu se' si travisato di abito, e per essere stato morto un pezzo nel viso se' sì cambiato, che non fia chi ti conosca; io

mi presenterò là come legnaiuolo, che fatto abbia il forziero: Santilla comprenderà subito come il fatto sta, perchè ella è più savia che una Sibilla, e insieme farete il bisogno. Questo pensamento gli va a grado. Fessenio gli dà mano a porre in sulle spalle il forziero, e si mettono in via. Ma ecco una scena di altro tenore. La moglie di Calandro, la tenera ed innamorata Fulvia era vestita da uomo in casa di Lidio suo amante, allorchè suo marito vi arriva, credendo di essere in casa di Santilla. Ammaestrata da Lidio, ella finge di essere venuta, così travisata, per cogliere il suo vecchio infedele, al quale fa aspri rimbrotti, lo conduce in casa come prigione, e ve lo rinchiude.

Il tempo viene in cui la vera Santilla fermò di recarsi in casa di Fulvia; ella lasciò l'abito da uomo, e riprese quello da donna; e siccome era lo stesso abito in cui Lidio, suo fratello, si recava da essa ogni giorno, Fulvia lo prende da prima per lui: ma l'errore non può durare lungo tempo, e conviene che l'illusione si dilegui. Qui comincia un nuovo imbroglio, più difficile a svilupparsi del primo. Quello che forma l'inganno di Fulvia viene attribuito al mago, al quale Fulvia ricorre per ristabilire le cose nello stato di prima. Santilla ripiglia la veste da uomo. Gli equivoci si moltiplicano. Gli sbagli di persone sono presi per cambiamenti di sesso. Il negromante sempre invocato non sa a cui dare orecchio, e lo spirito folletto, che finge di adoperare, smarrisce ad ogni tratto la traccia. Il fratello e la sorella alla per fine si scontrano, e si riconoscono. Tutto si spiega. Santilla conforta il fratello a sposare la figliuola di Perillo, che questi volea dare a lei, tenendola per Lidio. Fulvia tratta con astuzia da un grave rischio, in che era caduta col vero Lidio, acconsente a quelle nozze: ella ha un figliuolo chiamato Flamminio, che Santilla prende di buona voglia per marito. Si danno ad apprestare le cose opportune alla celebrazione delle nozze, e, fuor solamente che il vecchio Calandro, il ridicolo eroe della commedia, tutti sono lietissimi.

Questa è poco più poco meno quella Calandria, sì sovente nominata e citata dagli autori, che ragionarono del rinascimento del-

la commedia in Europa, ma di cui niuno di essi si prese la briga di darci a conoscere l'argomento, il disegno e l'intreccio. Si chiama quando la *Calandria* e quando la *Calandra*: ma il suo vero titolo dev' essere il primo, perocchè comprende le avventure di Calandro, e dalle sue sciocchezze dipende tutto il ridicolo della commedia. Fu data alle stampe poco dopo la morte del Bibbiena (1), e moltiplicate edizioni ne propagarono la fama in tutta l'Italia: nè gli applausi che riscosse, furono passeggeri, perocchè ancora oggigiorno è una delle commedie di quell' antico teatro, che i Fiorentini, amatori della purezza del loro idioma, tengono in maggior conto.

Tra le occasioni solenni, nelle quali venne rappresentata, non è da dimenticare il magnifico ingresso in Lione nel 1548 di Arrigo II (2), re di Francia e di Caterina de' Medici sua moglie. I Fiorentini, che avevano in essa città case di commercio, ve la fecero rappresentare a loro spese da istrioni italiani chiamati a bella posta, alla presenza di una corte magnifica, che ne pigliò gran diletto, e non se ne scandalizzò punto (3).

La Calandria somiglia, come si è potuto vedere, le commedie di Plauto: i suoi *Menecmi* ne somministrarono fuor di dubbio l' idea, e se ne scorgono in molti luoghi chiaramente le imitazioni: ma i *Menecmi* di sesso diverso sono ancora più piacevoli de' suoi, e danno luogo a scene alquanto più licenziose, ma più vivaci. Essa è scritta in prosa, e l'autore, nel prologo, adduce per ragione, che, rappresentandosi in essa cose fami-

---

(1) Siena 1521, sotto il titolo di *Calandria*, ed in appresso a Venezia, 1522, in 8.°, sotto quello della *Calandra* del pari che nelle seguenti, Venezia, 1523, in 12; Roma, 1524, in 12, (è questa, secondo il Fontanini nella sua *Biblioteca*, la prima edizione; ma il dotto Apostolo Zeno, nelle sue note, cita le tre precedenti), Firenze, Giunti, 1558, in 8.°; Venezia, Giolito, 1562, in 12, ec.

(2) Il 27 settembre. Arrigo II, ritornava dal Piemonte; la regina eragli venuta incontro con tutta la corte.

(3) Brantôme parla di una tragicommedia italiana recitata nelle medesime feste da istrioni italiani, fatti venire dal cardinale di Ferrara per cotale rappresentazione, in cui spese oltre a due mila scudi, e non fa cenno della *Calandria* (V. *Vita degli uomini illustri*, t. II, Vita di Arrigo II): vuolsi considerare che non vi erano in allora, neppure in Italia, tragicommedie propriamente dette.

gliarmente fatte e dette, gli pare che si debba parlare in prosa con parole aciolte e non ligate. Aristofane, Plauto e Terenzio potevano aver la medesima scusa, eppure dettarono le loro in versi. I migliori poeti moderni, ed i Francesi non altrimente che gli altri, scrissero a dir vero in prosa le loro commedie, ed operarono saviamente, allorchè è buona; ma quando ebbero e virtù e tempo di farle in buoni versi comici, come è a dire quelli del *Tartufo*, del *Misantropo*, delle *Donne saccenti*, o del *Giocatore*, dei *Menecmi*, del *Legatario*, od ancora del *Bugiardo*, dei *Litiganti*, del *Maligno*, della *Metromania* e di tanti altri, operarono meglio ancora.

Il dialogo della Calandria è per lo più rapido ed animato; la locuzione eccellente, piena di nativa eleganza, e di fogge veramente toscane, che somigliano l'atticismo de' Greci, e l'urbanità romana; ma troppo sovente guasta da equivoci, da giuochi di parole anzi che no licenziosi, e da sconcezze che il buon gusto condanna, e che non possono venir giustificate dall'esempio di Plauto, che l'autore prese evidentemente ad imitare. Quanto è ai costumi, essi sono non meno cattivi per la sostanza che per la forma, e non si può comprendere che una siffatta commedia abbia avuto per spettatori dei sovrani, ed il fiore di una corte così gentile, com'era quella d'Urbino, e così santa, come convenne che sia stata in ogni tempo quella di Roma (1), se non se in richiamando alla memoria la soverchia licenza di quel tempo, che mal conoscerebbero coloro, i quali ne volessero seriosamente anteporre i costumi ai costumi corrottissimi del nostro.

Abbiamo dato cominciamento, com' era dovere, alla rassegna del teatro comico italiano da questa piacevole Calandria, opera di un cardinale, alla quale deve tutta la sua fama letteraria. Noi entreremo ora nelle cinque commedie di un poeta, del quale esse non sono nè i soli, nè i primi titoli alla gloria, ma che ubbidì, sbozzandole nella sua giovinezza, a quel genio

(1) Oltre alle rappresentazioni in Urbino ed in Roma, se ne cita una data in Mantova nel 1521, per la medesima principessa Isabella d'Este, che avea già veduta quella di Roma.

poetico, di cui la natura l'aveva a sì larga mano fregiato. Ne fece, nell'età matura, la ricreazione di una corte gentile e splendida. Esse si ebbero allora e si hanno tuttora in grande stima in Italia: ma in Francia se ne conobbe soltanto il nome, o per meglio dire è noto solo che l'Ariosto compose delle commedie. Reca stupore che questo solo non abbia maggiormente destata la curiosità, e che i critici, i quali proferirono un giudizio sì risoluto sulla commedia italiana, non abbiano avuta vaghezza di vedere, come l'autore di un poema, nel quale, tra cose sì sublimi e sì belle, ve ne hanno delle sì comiche, avesse potuto maneggiare la commedia.

L'Ariosto non aveva per ancora terminati li suoi studj, e spiegava Plauto e Terenzio sotto la disciplina di Gregorio da Spoleto, allorchè compose in prosa le due prime sue commedie, *la Cassaria* ed *i Suppositi*. Era nel 1494 o 95 (1): è dunque fuor d'ogni dubbio che fu il primo a concepire il pensiero di scrivere in italiano commedie regolari ad imitazione di que' due poeti latini, la *Calandria* essendo stata composta soltanto ne' sei od otto primi anni del secolo decimosesto. *La Cassaria* è del tutto nel genere di Plauto, tuttocchè l'idea di qualche scena sia tratta da Terenzio; e quello che comprova con maggiore evidenza la predilezione dell'Ariosto pel primo, si è, che le scene istesse, che tolse al secondo, sono scritte più nello stile di Plauto che in quello di Terenzio.

Si crede universalmente, che soltanto trent'anni dopo, allorchè tornò in Ferrara dalla difficile missione nella Garfagnana (2), avendo trovata tutta la corte occupata di commedie e di spettacoli, ritoccasse questi due antichi componimenti, che avea da gran tempo posti in dimenticanza; ma vedremo in breve (3) la prova che fu quindici o sedici anni innanzi, e che la rappresentazione della Cassaria e dei Suppositi avanzò di alcuni anni la pubblicazione dell'Orlando Furioso. Come che sia,

(1) V. sopra tom. VI, p. 8.
(2) *Ib. supr.* p. 17.
(3) Ragionando del Negromonte alla fine.

avvisando allora che la commedia non meno che la tragedia e tutte le altre maniere di poesie vogliono essere in versi, dettò le sue in endecasillabi sdruccioli, coi quali credette di poter imitare i jambi dei latini. Cominciò dalla *Cassaria*, così chiamata perchè una cassa forma il nodo dell'intreccio. Il duca ne fu sì contento, che fece innalzare un vaghissimo teatro, secondo il disegno dell'Ariosto, a solo fine di farvi rappresentare questa sua commedia.

L'intreccio è alquanto avviluppato, ma vivace e ben condotto. Crisobolo, mercatante ricco ed avaro, partì quella stessa mattina da Sibari, per recarsi all'isola di Procida, e lasciò sotto la custodia d'un servo fedele la sua casa, piena di mercanzie d'ogni maniera. Erofilo suo figliuolo, abita quella casa. Egli è dissipatore ed invaghito d'una giovane schiava, che Lucramo ruffiano cerca di vendere, e non sa dove prendere il danaro per comperare la sua diletta Eulalia. Lucramo ha un'altra schiava, amata da Caridoro, figliuolo del giudice di Sibari, stretto amico d'Erofilo, e com'egli, nell'impiccio di non saper come riscattarla. Volpino servo di Erofilo, volpe astuta, come lo indica il nome istesso, simile al Davo *dell'Andria*, propose già parecchi modi, ch'essi hanno rigettato. La partenza di Crisobolo gli fa nascere in mente un altro pensiero.

Nella camera del vecchio è depositata una cassa stivata di filati d'oro finissimi, che a lui diedero in deposito alcuni litiganti fiorentini, del valore di oltre a due mila ducati; si può dare in pegno a Lucramo per cento o centocinquanta ducati che pretende per prezzo di Eulalia. Ma come impadronirsi della cassa? Per buona ventura, Nebbia, il servo fedele del padre, al quale affidò la cura della casa, è un vecchio imbecille, e gli si ghermirà facilmente la chiave della camera. Volpino conosce un forestiero, giovane cauto, sufficiente, ed al proposito loro, che è sul punto di ritornare al suo paese; gli metterà in dosso il giubbone, le calze e tutto l'abito di Crisobolo, sì che parrà un uomo di gran traffico, e, così vestito, porterà la cassa nella casa del mercatante di schiave.

Ma questo è mettersi in un grande impiccio; Crisobolo

ritornerà; i Fiorentini ridomanderanno la cassa; come levarla dalle mani di costui, non avendo egli danaro? Volpino scioglie ogni dubbio. Tosto che la cassa sarà in casa di Lucramo, e questi avravvi data la giovane schiava, voi andrete al capitano di giustizia, padre del vostro amico, e gli farete querela, che vi è stata rubata una cassa, e che v'immaginate che sia stato un manigoldo di mercatante di schiave, il quale vi abita vicino: il suo mestiero di ruffiano rende la cosa probabile; il vostro amico Caridoro vi sarà favorevole appresso il giudice suo padre; si cercherà la casa a Lucramo, vi si troverà la cassa: vorrà palesare il come ed il perchè gli fu rimessa; ma non essendo verisimile che per cosa che vale appena un cento ducati, siagli stato dato pegno per due mila, sarà strascinato in carcere. Caridoro intanto parlerà col bargello, perchè gli rimetta l'altra schiava da lui amata: vada poi come vuole la cosa, o che Lucramo sia impiccato come merita per le sue tristizie, ovvero sia lasciato libero, avrà sempre di grazia di lasciargliela in dono, quando egli mostri di essere stato con suo padre a lui favorevole.

Un sì onesto disegno è avidamente abbracciato e mandato ad effetto, ed ogni cosa procede felicemente sino al punto in cui Trappola (è il nome del forestiero) dopo aver rimessa la cassa a Lucramo, conduce Eulalia per metterla nelle mani di Erofilo. Allora si avviene in quattro o cinque servi della casa, lieti pel vino tracannato, e risoluti di compiacere Erofilo anche a spese e contro il volere di suo padre. Riconoscono Eulalia, che sanno essere da lui amata, e, credendo che lo straniero l'abbia comperata per se, e volendo far cosa grata al loro padrone, vanno addosso a Trappola, lo battono, gli strappano la schiava, e per non mettere in pericolo Erofilo, conducendola in casa, la menano a casa di un giovane suo amico. L'idea di questa scena è nuova ed originale. Erofilo perde l'amante pel medesimo mezzo che doveva dargliela nelle mani; essa è eseguita con brio, con giovialità e con calore, ed è veramente comica.

Trappola viene a chiarir Erofilo della sua disgrazia: ma

non conosce veruno dei rapitori, e non può darne indizio. Erofilo, disperato, si dà tutto a cercare la sua Eulalia, non pensando più alla cassa, nè a quanto ne può avvenire. Volpino, inquieto, vuol invano dargli ad intendere, che questo è più importante; il padrone gli fugge, e lascia a lui il pensiero di trarsi d' un cotale impiccio, il quale è fatto maggiore dall'improvvisa tornata di Crisobolo, che il cattivo tempo impedì di recarsi a Procida. Scena a un di presso somigliante a quella della Mostellaria di Plauto (1). Volpino finge di non veder Crisobolo, e grida entrando sulla scena. Ahi miseri noi, ahi sciagurati! Figlio imprudente! O Nebbia trascurato! Lasciar aperte tutto un giorno le camere piene di tanta e tanta roba! Qual riparo a perdita sì grande! Dove trovare le smarrite cose? — Lascia chiamarsi gran pezza da Crisobolo, e poscia sta gran tratto ancora tutto trafelato, rispondendogli solo con voci interrotte. Scherzo teatrale, imitato dagli antichi poeti comici (2). Finalmente gli manifesta, che Nebbia ha lasciata aperta la camera, che la cassa appartenente a' Fiorentini fu rubata, e ch' egli tanto si travagliò, tanto si avvolse tutto il giorno, che gli venne fatto di scoprire ch'essa fu recata nella casa di Lucramo, quel ruffiano loro vicino, e lo consiglia di andar tosto dal capitano di giustizia, pregandolo di mandare il bargello, che certo la ritroveranno.

Crisobolo, rinvenuto dalla sorpresa, concepisce un altro pensiero; manda pregando Critone che venga subito da lui, e meni seco il fratello ed il genero, acciò gli siano testimonii. Entrerà improvviso nella casa di Lucramo, e ritrovando la cassa se la piglierà.

Che ovunque io trovo la mia roba, è lecito
Ch' io me la pigli. S' a quest'ora andassimo
Al capitano, so che vi anderessimo

---

(1) Regnard imitò molto piacevolmente cotale scena di Plauto nel suo *Retour imprévu*.

(2) Gli scrittori francesi di commedie, e Molière anch' esso, ne fecero uso sovente con ottima riuscita.

Indarno, o che ci farebbe rispondere
Che volesse cenare: o ci direbbono
Che per occupazioni d' importanzia
Si fosse ritirato: io so benissimo
L' usanze di costor, che ci governano,
Che quando in ozio son soli, o che perdono
Il tempo a scacchi, o sia a tarocco, o a tavole,
O le più volte a flusso, e a sanzo mostrano
Allora d'esser più occupati: pongono
All' uscio un servidor per intromettere
Li giuocatori e li ruffiani e spingere
Li onesti cittadini indietro, e gli uomini
Virtuosi.

Volp. Se gli facessi intendere
Che tu gli avessi a dir cose, che importano,
Non crederei, che ti negasse udienzia.

Cris. E come si potria farglielo intendere?
Non sai, come gli uscieri ti rispondono?
Non se gli può parlar — Fagli di grazia
Saper ch' io sono qui di fuor — Commessemi
Ch' io non gli fessi imbasciata.

Questo tratto pare colpir direttamente un giudice, un ministro, o altro magistrato di Ferrara, e fa testimonianza che le cose camminano da gran tempo sullo stesso piede, e che le così dette menzogne di anticamera non sono cose novelle. Ma il singolare si è, che un cotal passo si legge intiero e quasi nei medesimi termini nella commedia in prosa (1) scritta dall' Ariosto, quando era ancora scolaro, quindici anni prima.

Giungono i testimonj, e Crisobolo entra con esso loro nella casa di Lucramo, e n' esce colla cassa, ed, a malgrado delle grida di quello sciaurato, la riporta a casa sua. Ma mentre vi rientra, che trova egli? Trappola, quel medesimo forestiero, che l' aveva dianzi trasportata. Egli aspettava ch' Erofilo tornasse con novelle della sua amante, e, coll' animo ad altro ri-

(1) Att. IV, sc. 2.

volto, non avea pensato a deporre i panni di Crisobolo, da lui vestiti per condurre a termine quell' impresa. Il vecchio lo arresta, mentre pensa di fuggire, e vuol sapere donde gli abbia tolta quella veste. In questo mentre giunge Volpino, il quale da principio è smarrito d' un tale incontro. Crisobolo non cessa d' incalzar con domande Trappola, il quale non sa che rispondere. Questo ribaldo, dice Crisobolo, è muto, o finge di esserlo. Volpino coglie questa idea, e volto al padrone: che hai tu a fare, gli dice, col muto?

Cris. Ho ritrovato costui, che vestitosi
Ha, come vedi, i miei panni.

Vol. Chi diavolo
Gli ha dato la tua veste, e chi condotto lo
Ha in casa?

Cris. Nè gli posso far rispondere
Una parola.

Vol. E come, se gli è mutolo,
Vuoi tu che ti risponda?

Cris. E' costui mutolo?

Vol. E che? Non lo conosci tu?

Cris. Vedutolo
Non ho mai più.

Vol. Tu non conosci il mutolo,
Il qual sta alla taverna della Scimia?

Cris. Che taverna? Che mutolo? Che scimia
Vuoi ch' io conosca, manigoldo? paioti
Uomo, che vada alle taverne?

Vol. Veggolo
Vestito de' tuoi panni.

Cris. E di che diavolo
Altro mi corruccio io?

Vol. Veggo che postosi
Ha il tuo cappello ancora.

Cris. Anzi che postosi
Dalla camicia ha sino alle pantofole.

Vol. Per Dio sì, questa è la più strana pratica

Del mondo: gli hai domandato chi datogli
Abbia così i tuoi panni?

Cris. Domandatogli
Ho pur troppo: ma che vuoi, se gli è mutolo,
Che mi risponda?

Vol. Vedi, che accennandoti
Te lo faccia saper.

Cris. Io non so intendere
Chi non parla.

Vol. Io sì ben.

Cris. Dunque l' interroga
Tu che lo intendi.

Vol. Io l' intendo benissimo,
Nè men, ch' io faccia ogni altro.

Volpino, facendo colle mani strani segni al preteso muto; gli domanda, chi abbiagli dati que' panni? Trappola risponde con segni; Crisobolo, che nulla comprende, si maraviglia che si possa così ben ragionare colle mani, non meno che altri farebbono colla lingua. L'interrogatorio continua. Volpino spiega i segni del muto, e dalle indicazioni si scopre, che il Nebbia ha pigliati gli stracci del muto, e gli ha dati in cambio la veste e gli altri abiti del padrone. Ma ripiglia, Crisobolo,

Ch' ha voluto far quel sciocco a mettersi
Indosso i panni di costui?

Vol. M' immagino,
Che, veduto mancar la cassa, ed essere
Sua colpa, abbia pensato di fuggirsene:
E perchè lo potrian, nel conoscerlo,
Tenere ai passi, ch' abbia mutato abito.

Cris. E perchè non piuttosto dovea dargli li
Suoi il Nebbia, che li miei?

Vol. Che diavolo
So io? gli è qualche volta temerario.

Crisobolo, vedendolo imbarazzato, entra in sospetto, che la cosa possa essere altrimente, chiama i servi, e fa legar Trappola colle mani dietro, e vuol mandarlo al capitano di giustizia:

Trappola ama meglio di confessare ogni cosa. Volpino sconcertato non può negare il fatto, e Crisobolo fa legarlo colla medesima fune tolta a Trappola, appunto come Simone nell' Andria fa legare quel ribaldo di Davo. Volpino viene strascinato nella casa, dove Crisobolo gli promette un notabile castigo, che abbia a servire d' esempio agli altri.

Poco dopo Crisobolo scontra il figliuolo, e gli fa i più acerbi rimbrotti; è il *Cremete* di Terenzio che sgrida in tuono più elevato che non è quello della Commedia (1), ovvero è Simone che lava il capo al figliuolo Pamfilo, o anzi è l' Ariosto egli stesso, come abbiamo veduto, che copia questa scena da un modello ancora migliore. Ammonito, sgridato dal padre, allorchè era giunto a questo punto della sua favola, studiò, delineò, fissò nella sua mente quel vivo modello (2), e potè dire, nel dividersi da lui: la mia scena è fatta.

Rimane a Volpino un sostegno, un compagno d' astuzie, un suo discepolo, il quale gli diè mano in questa trama, e che la ripiglia egli solo, allorchè il suo maestro non è più in grado di continuarla. Questi è Fulcio, servo di Caridoro, di quell'amico di Erofilo, figliuolo del capitano di giustizia di Sibari. Somiglia assai al Siro dell' *Heautontimorumenos* di Terenzio, e, com' egli, delibera intorno a ciò che gli convien fare (3), e trae danaro da Crisobolo a un di presso come Siro ne trae dal buon Cremete (4), ma si vale d' un altro mezzo: gli fa temere gli effetti d' una doglianza fatta dal ruffiano al giudice. Lo straniero, gli dice, che avea fatta portare la cassa, era vestito dei vostri panni; fu veduto in appresso in vostra casa, dove si sa che è tuttavia; e si pretende che tutto fu fatto di vostra scien-

(1) Interdum tamen et vocem Comoedia tollit;
Iratusque chremes tumido delitigat ore.
(Orazio, *Arte poet.*)

(2) Vedi sopra, tom. VI p. 8.

(3) *Heautontim. att.* IV, sc. I.

(4) *Ibid.* Sc. 4. Siro trae il danaro da Cremete, non da Menedemo, come per innavvertenza scrissero gli *Editori del teatro antico italiano*, t. I, *Ragionamento*, p. XLIII.

ta, e ve ne dan carico. Un padre di famiglia capace di sostenere il libertinaggio di suo figliuolo, di dargli mano, di consigliargli siffatte trufferie! Quale vergogna! Quale scandolo! Quale avvi rimedio? Pagare al ruffiano il prezzo della schiava. Dugento ducati! E' pure una lieve somma per un uomo, qual egli è, dovizioso! — Il vecchio avaro si finge povero; dice che gli si vuol togliere la pelle, e consente alla fine, che si entri in pratica a suo nome. Ma chi vi entrerà? Suo figlio è un giovane mal cauto; i suoi servi sono tanti scimuniti: non v'ha che quello scaltrito di Volpino, che abbia ingegno. Ma Crisobolo l'ha cacciato in ceppi, come cagione di tutto quello scandalo, ed è deliberato di castigarnelo. Io per me, gli dice Fulcio, se egli solo può trarvi d'imbroglio, vi consiglio a non vi lasciar vincere dalla collera, ed a valervi di lui. Crisobolo, dopo alcune difficoltà, si lascia piegare, entra in casa, scioglie Volpino, e gli dà il danaro. Volpino esce per andar a trattare con Lucramo: quella somma basterà per comperare le due schiave; Caridoro ne restituirà, quando gli verrà il destro, la metà a Erofilo, ed intanto vedranno amendue soddisfatto il loro amore.

Così si scioglie questa favola, animata per così dire, del pari che la Calandria, dallo spirito di Plauto. Essa è meno licenziosa nella espressione, ma nella sostanza non meno scostumata. Se non vi si vede nè la dissolutezza di una donna maritata nè le altre licenze che il Bibbiena si prese, ella ha, quasi in compenso, la trufferia ed il furto. Marioleria e scostumatezza sono in fine la sostanza più comune delle commedie dette d'intrigo. Tali erano presso i Latini, ed al rinascimento della commedia si è creduto, avuto riguardo ai costumi d'allora, che la cosa non dovesse essere altrimente.

Nei *Suppositi*, sua seconda commedia, l'Ariosto seguì spezialmente *i Cattivi* di Plauto e *l' Eunuco* di Terenzio: ma prese da quest'ultimo il solo pensiero d'introdurre un amante nella qualità di servo nella casa del padre della giovane da lui amata, senza però dargli lo stesso carattere, o il medesimo difetto di carattere, che somministra a Terenzio il titolo della sua commedia. Prese da Plauto la più gran parte dell'intreccio,

che sta nel far passare il padrone ed il suo servo l'uno per altro; se non che, nei Cattivi, amendue sono schiavi, ed il servo si piega ad usare quest' astuzia per liberare il padrone; nei Suppositi, mentre che Erostrato è famiglio in casa Damonio, e gode a suo bell' agio dell' amore della giovane Polinesta, Dulippo di lui servo, il quale venne con lui di Sicilia, quando il padre lo mandò all' università di Ferrara, vi dà opera allo studio in sua vece, e sotto il suo nome. Il nodo dei *Cattivi* è semplicissimo; quello dei *Suppositi*, tuttochè non molto complicato, lo è alquanto di più. In Plauto un patriotta dei due schiavi, che li conosce amendue, sopraggiunge, ed, a malgrado di tutte le finezze del servo, che è creduto il padrone, scopre l' astuzia a quello che li ha comperati; il padre del vero padrone viene soltanto per produrre un felice scioglimento. L' Ariosto, ne annodò più strettamente l' intrigo, del quale ecco a un di presso il filo: allontanerò solo un parasitu per nome Pasifilo, che si mostra uffizioso quando coll' uno dei principali personaggi, quando coll'altro, secondo che si accomoda colla sua ghiottornia; ma che non ha gran parte alla condotta della favola, e non offre particolari gran fatto piacevoli, nè di buon gusto.

Erostrato serve, sotto il nome di Dulippo, il padre di Polinesta. Questi vuol maritarla ad un vecchio dottore, perchè è ricco. Il vero Dulippo, servo astuto, che attende allo studio delle leggi sotto il nome di Erostrato, domanda la mano di Polinesta, per assecondare l'amor del padrone, e spingere il dottore. Ma non ha come provare a Damonio che è veramente Erostrato, e che il preteso suo padre acconsente a dargli tre mila ducati in sopraddote.

Per buona ventura si abbatte ad un Senese, uomo di grossa pasta, al quale dà ad intendere che fu fuor di misura imprudente a venire in Ferrara, dove non può rimanere senza pericolo, perocchè il duca comandò di arrestare tutti i Senesi per una cagione, ch' egli immagina, e della quale gli si fa a narrare tutte le particolarità. O la falsità stessa di siffatti particolari li rendea piacevoli al duca ed alla sua corte, spettatori della com-

media, o la cosa era vera, e la scena dovette parer loro più comica, e più condita di sale.

Il Senese è fuor di se dalla paura. Ora io ho una via di salvarvi, gli dice Dulippo, e di fare che non siate per Senese conosciuto.

Io di Sicilia
Sono d'una città detta Catanea,
Figliuol d'un mercatante, che Filogono
E' detto; così a quanti vi domandano,
Dite pur voi che siete di Catanea,
E mercatante e chiamato Filogono;
Ed io che nominato son Erostrato,
Vi farò, come a padre, i convenevoli.

Il buon uomo non sa quali grazie gli rendere per un siffatto benefizio, e va ad alloggiare in sua casa sotto il nome di Filogono il Siciliano. Dulippo pensa di indurlo a farsi credere in effetto suo padre, e ad obbligarsi a Damonio, sotto il nome di Filogono, per tre mila ducati in sopraddote. In questo mezzo tempo una serva indiscreta scopre il secreto del vero Erostrato o del falso Dulippo e di Polinesta, e lo palesa al padre, il quale fa prendere, legare e gettare in un sotterraneo il colpevole, finchè risolva qual partito gli convenga prendere in un affare sì delicato, e vendicarsi senza perdere l'onore della figliuola.

Per soprappiù il vero Filogono arriva di Sicilia. Dulippo, che passa per suo figliuolo Erostrato, trovasi in grande imbroglio. Filogono si fa indicare la casa di suo figlio: bussa; un servo gli dice che non lo può lasciar entrare in casa; che Erostrato non c'è; che, se fa pensiero di alloggiarvi, lo muti, perchè tutte le stanze sono occupate dal padre del giovane padrone—Da suo padre, voi dite? -- Sì, dal ricco Filogono di Catanea — Filogono non comprende nulla, e si fa ripetere in più maniere la medesima cosa: chiede infine di poter parlare con questo padre d'Erostrato. Viene il Senese, e sostiene di esser Filogono, ricco mercatante di Catanea in Sicilia, ec. Il vero Filogono gli dice infine che è uno sfacciato, un impostore; il Senese lo lascia tempestare nella via, e rientra in casa.

Filogono è accompagnato da Lizio suo servo, e da un cittadino di Ferrara, che gli fu di guida. Che te ne pare, dic'egli a Lizio? — E questi:

Che può parermene,
Se non mal? Mai non m'è piaciuto a dirvi la
Verità, questo nome Ferrara: eccovi
Che ben gli effetti secondo il nome escono.

Fer. Hai torto a dir mal della nostra patria.
Che colpa n'ha questa città? Non senti tu
All'idioma, al parlar, che non debb'essere
Ferrarese costui, che vi fa ingiuria?

Liz. Tutti n'avete colpa: ma più debbesi
Dare alli vostri rettori (1), che simili
Barerie nella terra lor comportano.

Fer. Che san di questo li rettori? Credi tu
Che intendano ogni cosa?

Liz. Anzi che intendano
Poco, e mal volontier, credo, e non vogliono
Guardar se non dove guadagno veggono;
E le orecchie più aperte aver dovrebbono,
Che le taverne gli usci la domenica.

Un siffatto dialogo è notabile in una commedia rappresentata nel luogo in cui lo era questa; e convien anche considerare, che cotale passaggio si legge parola per parola nella commedia in prosa, scritta quando l'Ariosto aveva soltanto venti anni.

Vi si legge pure un'altra invettiva contro le liti, gli avvocati ed i giudici. Il finto Erostrato non si potendo più nascondere, si mostra, fa veduta di non conoscere Filogono, e sostiene che egli è suo figliuolo Erostrato; quegli lo nega inutilmente: egli ha un bel conoscere Dulippo, allevato nella sua casa, e dato per servo al figliuolo; ha un bel montare in collera, mettersi poscia a piangere la perdita del figliuolo, che quel

(1) Nella commedia in prosa avvi: *gli officiali vostri*; il che dimostra, che parlasi qui soltanto di magistrati o pubblici uffiziali.

perfido avrà ucciso, e spogliato, e sotto il cui nome osa ancora di vivere in Ferrara: Dulippo non si scompone, e continua a sostenere di essere Erostrato. Il Ferrarese, che è presente, testifica che egli è conosciuto sotto un cotal nome da tutta la città. Filogono perde la sofferenza e vuol litigare -- Ed eccoti, in iscena i giudici, e gli avvocati; essi sono quasi tutti corrotti: ma in fine non v' ha un uomo di legge, a cui si possa sicuramente affidare questa causa? Il Ferrarese glie ne propone uno valentissimo e dabbene, e che anche per altra ragione gli darà aiuto e favore. E' questi il medesimo dottore, che è il rivale di Erostrato. Filogono non sa darsi pace, che il finto Erostrato, che riconosce sempre pel servo di suo figliuolo, ardisca di domandare a' gentiluomini le figliuole; ma in fine acconsente di andar a trovare il dottore che gli si propone.

Quello, che sembra dovere vieppiù annodare l' intreccio, lo scioglie: si trova che quel dottore, quel professore dello Studio di Ferrara ebbe già un figliuolo, che gli fu rapito in Otranto da' Turchi; che Filogono lo comperò, ancora fanciullo, lo allevò e lo die' per servo al suo figliuolo Erostrato; che è in fine questo Dulippo, il quale, sotto il nome di Erostrato, attende allo studio in Ferrara, intanto che Erostrato egli stesso è ai servizj di Damonio sotto il nome di Dulippo. Si condona a Erostrato un fallo in cui cadde per colpa d' amore; e si perdona a Dulippo quanto adoperò, spinto dall' affetto verso il padrone. Il dottore, lieto d' aver trovato suo figliuolo, rinunzia ad un secondo matrimonio; Filogono richiede pel suo la figliuola di Damonio, il quale la gli concede di buon animo. Si fa uscire Erostrato della sua prigione; riceve il perdono di suo padre, ed ottiene per moglie colei, alla quale era gran pezza unito col più tenero affetto.

Non si può che giudicare imperfettamente, su di una sì arida analisi, del merito di queste due leggiadre commedie. I critici Italiani furono divisi tra loro. Il Giraldi antepose la Cassaria (1); il Crescimbeni allega i Suppositi come la miglio-

(1) Giam. Giraldi, *Discorso intorno al comporre rom. trag. e com.*, *p.* 214 *ec.*

te (1). A dover decidere con cognizione di causa, converrebbe vedere lo sviluppo delle scene, l'effetto dei caratteri nel corso del dialogo, la vivacità di esso dialogo, pungente, ingegnoso, sempre naturale e vero. Ma in una traduzione si dileguerebbero le veneri dello stile libero, facile e scorrevole, il quale nelle commedie dell' Ariosto non meno che nelle altre sue scritture, risparmia ogni fatica al lettore, lo strascina senza che se ne avveda, e gli fa condonare i difetti che alcuna volta si possono scontrare, perchè sembrano sfuggiti alla negligenza, ed all'abbandono. Il difetto, verso il quale si sarebbe oggidì meno indulgente, è la licenza delle espressioni, e l'argomento per sè vizioso di siffatte favole: ma esse erano per tale rispetto non diverse da tutte le altre, e la commedia essendo lo specchio fedele dei pubblici costumi, noi avremmo qui ancora una risposta ai lodatori smoderati del tempo antico, ed agli aspri censori del nostro.

La terza commedia, *La Lena*, non infievolirebbe per certo cotale risposta. L'agente principale della favola è una donna di mala vita, la quale, lo è, dic'ella, per mantenere agiatamente il marito, il più ozioso, il più goloso, il più vile ribaldo di Ferrara. Ella non è più giovane, e si fa per danaro mezzana degli amori de' giovinetti, e questo turpe suo mestiero dà il titolo alla commedia. Ella si chiama Lena, nello stesso modo che un'altra si chiama Susanna o Maria, e nell'elenco degli attori un cotal nome è accompagnato dalla voce, che denota l'arte che esercita nella commedia (2).

Uno degli amanti di Lena fu il vecchio Fazio, il quale è sì addottrinato in morale, che affida ad una tal donna l'educazione di sua figliuola Licinia. Lena le insegnò da principio a leggere: ora le insegna a cucire, a far trapuntì, ricami ed altri simili lavori domeschi. Il giovane Flavio, amante di Licinia e da lei riamato, si volge a Lena perchè lo metta con lei una notte; ella ha ben l'animo disposto ad aggiungere questo an-

(1) *Storia della volgar poesia*, t. IV, p. 105.
(2) Ruffiana.

maestramento all'educazione della giovinetta; ma vuole venticinque ducati, che Flavio non ha, e non sa dove trovare. Il suo servo Corbolo viene ad aiutarlo, ed intraprende ad un tempo di far pago senza spesa il suo desiderio, e di ottenere da suo padre Ilario con una frode i venticinque ducati, che gli abbisognano.

Le menzogne e le astuzie con cui egli ravvolge il buon uomo, e le ribalderie e le impudenze di Lena fanno il nodo della favola. Alla fine i due amanti sono colti insieme; ma i due padri si mettono d'accordo; e Fazio concede di buona voglia sua figlia al figliuolo d'Ilario; il che sarebbe potuto farsi egualmente senza tutto questo intreccio di prostituzione, il quale volge il più sovente intorno a piccoli mezzi, i cui minuti particolari producevano per avventura qualche effetto sul teatro, ma non ne producono veruno leggendoli, e ne produrrebbero tanto meno in un estratto. Oltrechè la materia è per se disonesta, il dialogo ridonda assai più, che non le due commedie precedenti, di sconvenevolezze, di espressioni equivoché, e di altre, le quali non si nascondono neppure sotto un tal velo. La Lena fu ciò non ostante applaudita alla corte, e fu ancora rappresentata, secondo il costume di que' tempi, da gentiluomini, e da personaggi ragguardevoli. Il secondogenito del duca Alfonso, il principe Francesco d'Este, ne disse egli stesso il prologo nella prima recita (1). Finalmente uno de' critici da me citati, il Giraldi, divide il premio tra la Cassaria e la Lena, e le antipone alle altre commedie del medesimo autore (2).

Vi si leggono alcuni tratti storici, che la loro riuscita alla corte, il diletto che prendevano a cotali rappresentazioni, e le spese fatte per darle colla più grande magnificenza, fanno degne di considerazione. Corbolo, per mungere dalla borsa d'Ilario i venticinque ducati da lui promessi a Flavio, gli racconta che furono rubati a quel giovane un abito affatto nuovo ed

(1) Nel 1528 (V. *Barotti*, vita dell' Ariosto). Si appresentò ancora l'anno seguente con un altro prologo. In quello che è stampato in capo alla commedia si accenna questa nuova recita.
(2) *Loc. cit.*

una berretta riccamente fregiata, che costava essa sola più di dodici ducati, e lo consiglia a parlarne ai giudici, ed anche al duca, ed egli:

Or sia ancora, ch'io vada al duca e contigli
Il caso; che farà, se non rimettermi
Al podestate? E 'l podestate subito
M'avrà gli occhi alle mani, e, non vedendoci
L'offerta, mostrerà, che da far abbia
Maggior faccende: e se non avrò indizii
O testimonj, mi terrà una bestia.
Appresso, chi vuoi tu pensar, che sieno
I malfattori, se non li medesimi
Che, per pigliar i malfattor, si pagano?
Col cavalier dei quali o contestabile
Il podestà fa parte; e tutti rubano.

In un'altra scena, Corbolo richiede a Ilario i venticinque ducati per salvare suo figliuolo, che gli dice essere stato colto con Lena, e che il marito vuol accusare d'adulterio.

Quali siano
Nei statuti le pene degli adulteri,
Ed oltra gli statuti, quanto arbitrio
Il podestate abbia poter accrescere,
Secondo che degli inquisiti vagliono
Le facoltà, non secondo che mertano
Le pene, e i fatti, pur vi dovrebbe essere
Noto. Padron, guardate che con lagrime
E dolor vostro non facciate ridere
Questi di corte, che tuttavia tengono
Aperti gli occhi a tai casi, per correre
A domandar le multe in dono al Principe;
Venticinque fiorini è meglio spendere
Senza guerra e d'accordo, che in pericolo
Porsi di cinquecento o mille perderne.

Se il duca e la sua casa prendeano diletto di queste facezie, è verisimile che tutti i cortigiani ed il podestà, non ne prendessero gran fatto.

L'intreccio della quarta commedia intitolata *il Negromante* è duplice, e vivacemente condotto. Fazio, cittadino di Cremona, allevò, quale propria figliuola, Lavinia, che una forestiera venuta ad albergare in sua casa partorì, e gli lasciò morendo. Massimo suo vecchio e ricco vicino, adottò un giovane chiamato Cinzio, con animo di lasciarlo suo erede. Cinzio e Lavinia innamorati l'uno dell'altro, si sposarono in segreto, col consentimento di Fazio. Tre mesi dopo, Massimo, ignorando ogni cosa, conchiude lo sposalizio di Cinzio con Emilia, figliuola di Abondio, uno de' più ricchi cittadini di Cremona. Il giovane, costretto di ubbidire a colui, nelle cui mani sta la sua fortuna, sposa Emilia, ma soltanto in apparenza, ed un mese dopo ella è ancora qual era il primo giorno innanzi delle nozze. Il pensiero di Cinzio si è di approfittarsi della cattiva opinione, in cui per tal rispetto è tenuto nella famiglia, e di passare per impotente a fine che il suo matrimonio venga disciolto. Massimo, ad impedire che ciò intervenga, si volge ad una spezie di avventuriere, di volpe vecchia, di giuntatore, che ha gran voce in astrologia, e che nella commedia vien chiamato col nome di Astrologo, e gli promette venti fiorini, se gli vien fatto di guarir Cinzio da quell' infermità, ch' egli crede sia effetto d' una malìa. Cinzio ha sode ragioni per non temere di essere sciolto dall' incanto; ma presta alquanto fede all' astrologia, come parecchi ve ne prestavano in allora; l' astrologo può scoprire la cagione del suo finger quella debolezza con una delle sue due mogli, e della sua pratica coll' altra, il che lo condurrebbe a pessimo termine con Massimo. Fazio lo consiglia di aprire all' astrologo il suo desiderio, facendogli una proferta di quaranta ducati, se farà opera, che lo suo sposalizio colla figliuola d' Abondio si disciolga.

Cinzio vanta e magnifica con Fazio la scienza straordinaria di un cotal uomo, ed i miracoli che opera. Temolo suo servo si mostra incredulo, e vede niente di maraviglioso in que' pretesi miracoli.

Cin. Si dice, ch' a sua posta fa risplendere
La notte e 'l dì oscurarsi.

Tem. Anch' io so simile -
Mente cotesto far.

Cin. Come?

Tem. Se a accendere
Di notte anderò un lume, e di dì a chiudere
Le finestre.

Cin. Deh, pecorone! dicoti
Che estingue il Sol per tutto il mondo, e splendida
Fa la notte per tutto.

Tem. Gli dovrebbono
Dar gli speziali dunque un buon salario.

Faz. Perchè?

Tem. Perchè calare il prezzo e crescere,
Quando gli paia, può alla cera e all' olio.
Or sa far altro?

Cin. Fa la terra movere,
Sempre che 'l vuol.

Tem. Anch' io tal volta movola
S' io metto al fuoco, ò ne levo la pentola,
O quando cerco al buio, se più gocciola
Di vino è nel boccale, allor dimenola.

Cin. Te ne fai beffe, e ti par d' udir favole?
Or che ti par di questo, che invisibile
Va a suo piacer?

Tem. Invisibile? Avetelo
Voi mai, padron, veduto andarvi?

Cin. Oh! bestia,
Come si può veder, se va invisibile?

Tem. Ch' altro sa far?

Cin. Delle donne e degli uomini
Sa trasformar, sempre che vuole, in varii
Animali, e volatili, e quadrupedi.

Tem. Si vede ben tutto il dì, nè miracolo
E' cotesto.

Faz. U' si vede far?

Tem. Nel popolo
Nostro
Faz. . . . . Or narraci
Pur come.
Tem. Non vedete voi, che subito
Un divien Podestate, Commissario,
Provveditore, Gabelliere, Giudice,
Notaio, Pagator degli stipendii,
Che li costumi umani lascia, e prendeli
O di lupo, o di volpe o di alcun nibbio?
Faz. Cotesto è vero.
Tem. E tosto ch' un d' ignobile
Grado vien consigliere, o segretario,
E che di comandar agli altri ha ufizio,
Non è vero anco, che diventa un asino?
Faz. Verissimo.
Tem. Di molti; che si mutano
In becco, vo tacer.

Non sa egli questo veramente del sale comico di Aristofane?

In questo mezzo un altro giovane, per nome Cammillo, acceso della sventurata Emilia, sapendo come è trattata da Cinzio, e la pratica nella quale Massimo entrò coll' astrologo, promette a quel ciurmatore cinquanta ducati, sì veramente che, in vece di sciogliere l' incanto, lo stringa maggiormente, e dichiari che l' impotenza di Cinzio è incurabile. L' astrologo tiene così una spezie d' incanto, prende da tutti, promette a tutti, e viene colmato di doni. Massimo gli vuol dare di più due bei bacili d' argento; Cammillo credità una quantità d'argenti, che quel furbo non vuol lasciarsi sfuggire. Ma ha un bel menare le cose in luogo, e prometter sempre; è forza venire ai fatti.

Per trarsi d' imbroglio, propone a Cinzio un mezzo semplicissimo, ed è, che quella notte gli farà trovare un giovane nel letto d' Emilia, il che darà cagione di ripudiarla e di rimandarla in casa del padre. Cinzio non trova cotal mezzo sì semplice come sembra all' Astrologo, ed esclama;

. . . . . dunque ella è adultera?

Astr. Cotesto no, ma casta, e pudicissima:
Ma sarà tosto giudicata adultera
Dal vecchio, onde vi sia cagion legittima
Seco, e con tutto il mondo di ripudio . . .

Cinz. Ah sarà scandalo,
Ed infamia perpetua della giovane.

Astr. E che noia vi dà, purchè la levino
Di casa vostra, e che mai più non abbiano
A rimandarla? Non guardate, Cintio,
Mai di far danno altrui, se torna in utile
Vostro: siamo a un'età, che son rarissimi,
Che non lo faccian, purchè far lo possano:
E più lo fan, quanto più son grandi uomini,
Nè si può dir, che colui falli, ch'imita
La maggior parte.

Cinzio si arrende a sì buone ragioni, che bisogna sempre aver a mente essere esposte in Ferrara, sul teatro della corte, e lascia all'Astrologo di maneggiare la cosa come gli parrà meglio.

L'impostore pensa di valersi di Cammillo per mandare ad effetto il suo disegno: io, gli dice, questa notte farò alloggiar Cinzio al mio albergo, sotto colore di fargli certi bagni, e farò chiuder voi

In una cassa, e nella camera
Di lei portar, e a tutti darò a intendere,
Che quella cassa sia piena di spiriti,
Sì che non sarà alcuno, che appressarsele
Ardisca a quattro braccia, fuorchè Emilia,
Che sa il tutto: ella poi ne verrà tacita-
Mente, e trarravvi della cassa.

Dopo alcune difficoltà, Cammillo si piega a fare il suo volere, e parte per mettere in punto ogni cosa. Si vede qui un'imitazione della *Calandria*, e l'Ariosto viene a buon diritto censurato (1) di aver preso al Bibbiena questo strattagem-

(1) V. *Teatro antico Italiano*, t. II, *Ragionamento*.

ma d'un uomo, che si fa portare in una cassa in casa della sua amante. Ma se il modo è lo stesso, la riuscita è assai differente. Massimo viene, e l'Astrologo lo induce a fare tutto quello che gli è in grado.

Vo per questo porre in un cadavere
Uno spirto, che con intelligibile
Voce la causa di questa impotenzia
Di Cintio dica; e poi saprò o promettervi
Di risanarlo, o di speranza torvene.
. . . . Voglio il cadavere
Mandarvi in una cassa, ma non sappiano
Gli altri che cosa sia: fatelo mettere
A canto il letto, ove gli sposi dormono:
Che sua maggior virtude è, che accostandosi
Al letto lor, di far che insieme s'amino,
Se ora ci fosse ben capitale odio.
. . . . Ma abbiate avvertenzia,
E li vostri di casa si avvertiscano
Ancora, che per quanto la vita amano,
Non aprano la cassa, nè la muovano
Dal luogo, dove io l'avrò fatta mettere.
Un pazzo già, che non mi volea credere,
Ardì toccare una mia cassa simile;
Costui (1) vi dica, che gli avvenne.

Mass. Dicalo.
Nib. Immantinente si vide tutto ardere.
Astr. Ed arse in guisa, che neppur la cenere
Ne restò.
Nib. Ma quegli altri che vi volsero,
Per trovar s'avevam roba da dazio,
Guardar nelle valigie?
Astr. Deh raccontalo,
Che avvenne lor?
Nib. In rane trasformaronsi,

(1) Nibbio, servo dell'Astrologo.

E tuttavia alla porta dietro gracchiano
Ai forastier, che innanzi e indietro passano.

Mass. Oh come fate bene ad avvertirmene!
Chi toccasse la cassa, non sapendolo?

Astr. Il toccarla o sapendo, o non sapendolo,
Niente può giovare, e molto nuocere.
Ma chi l'aprisse, e la toccasse a studio,
Non solo sè, ma voi con quanti fossino
In casa vostra, porria in gran pericolo.

Mass. Oh! saria molto audace, e temerario
Chi ardisse aprirla, o la toccasse a studio;
Ma ben noto farò questo pericolo
A tutti i miei di casa.

Astr. Manderovvela
Per questo mio: voi, come ho detto, fatela
Por nella stanza, ove gli sposi dormono,
A canto il letto, e fate poi la camera
Serrar.

Stabilita in questi termini la cosa, l'Astrologo, rimasto solo col servo, gli va manifestando gli onesti suoi disegni, e vuol terminare con strepito. Tosto che avrà fatto portare la cassa in casa di Massimo, si chiuderà nella camera di Cammillo, porrà in opera i suoi famigli per non essere da essi guardato, ed aprirà e romperà casse, forzieri, scrigni, armarii; ne trarrà gli argenti e tutto quello che serrano di buono. Nibbio lo aspetterà nella strada, gli darà mano a trasportare ogni cosa, e se ne andranno insieme in Levante. Cammillo rinchiuso nella cassa darà loro comodo spazio a salvarsi, aspetterà gran pezza che alcuno ne lo tragga, e converrà che chiami aiuto, se non vorrà morire di fame. Si aprirà, e sarà preso per ladro, o per adultero, e quanto lo scandalo sarà maggiore e lo strepito e la confusione, tanto sarà più agevole la loro fuga.

Arriva il tempo, che conviene operare. Fazio è alquanto inquieto sul conto di Cinzio: gli fu detto d'una cassa, che l'astrologo deve mandare per un sortilegio favorevole ad Emi-

lia, e per conseguente contrario a Lavinia, sua pupilla. Nel mentre che palesa i suoi timori al suo servo Temolo, Nibbio, servo dell'astrologo, viene seguito da un facchino, che porta la cassa. Temolo immagina tosto una sua favola; parte, e ritorna correndo e gridando d'aver veduto in quel punto assassinare quell'onesto forestiero, quel dotto, quel virtuoso astrologo; che non c'è tempo da perdere, ove si voglia salvargli la vita. Nibbio smarrito corre, senza più pensare ad altro, in aiuto del padrone; il facchino non sa ove debba mettere la cassa, e Temolo gl'indica la casa di Fazio, e, volgendosi a questo, gli dice di farla porre nella camera a canto il letto di Lavinia. Fazio non lo intende da principio; ma si avvede tosto del suo disegno, conduce il facchino, ritorna con lui, lo paga, e lo manda via. Cinzio arriva. Temolo gli dice, che Lavinia è fuor di misura inquieta, e lo conforta ad andar tosto a confortarla. Entra egli pure con esso lui in casa: ignora che cosa vi sia nella cassa, ma dichiara di volerla mettere in pezzi o sotterrarla in fondo a un cesso, o abbruciarla.

In questo mezzo Abondio, suocero di Cinzio, il solo personaggio di buon senno nella favola, viene a dolersi di aver udito per la città ragionare di quello che si operò coll'astrologo, perchè sciolga dall'incanto il marito di sua figliuola. Cammillo esce in farsetto, dalla casa di Fazio, in cui l'aveano portato, mentre credeva di essere in quella di Massimo. Si trovò con Lavinia, della quale non si dà pensiero, in vece di essere con Emilia, ch'egli ama. Dal fondo della cassa udì Cinzio entrare nella camera di Lavinia, parlare come a propria moglie, e prometterle che l'altre sue nozze sarebbero disciolte. Intanto alcuni entrarono violentemente, ruppero la cassa, ed egli si salvò il meglio che potè, mentre coloro che la rompevano, rimasero per lo stupore immobili: egli va in cerca di Abondio per farlo chiaro di quel doppio maritaggio. Gli viene scontrato, ed entra insieme in casa di Massimo per narrargli la cosa. Cinzio esce dalla camera di Lavinia, non potendo immaginare come quella cassa fu portata da lei in vece di esserlo in camera di Emilia, e turbato che il giovane, il quale era in essa

serrato, abbia udito quello ch' ei disse, credendo di essere solo con Lavinia. Sente che Abondio sa ogni cosa, che Massimo dee egli pure esserne consapevole, e crede di non avere più scampo.

Un cambiamento inaspettato viene a trarlo d' impaccio. Tutto ad un tratto si scopre che quella Lavinia, che gli è sì cara, e di cui ignoravasi la nascita, è figliuola di Massimo. Questi non poteva rinvenire un genero più gradito di Cinzio, da lui stesso cresciuto come suo proprio figliuolo. Il saggio Abondio si consola, perchè Emilia, sua figliuola, comecchè in apparenza maritata, non lo è in effetto, ed accetta per Genero Cammillo, giovane dabbene, nobile, ricco e costumato.

Rimane quel ciurmatore d' astrologo. Non ha voluto mettere ad effetto il suo gran disegno di vuotare la casa di Cammillo, per assicurarsi prima dei due bacini d' argento che dovea ricevere da Massimo. Egli è all' oscuro di quanto intervenne. Temolo si fa giuoco di lui, lo induce a prestargli la sua veste, per potervi nasconder sotto i due bacini, che deve arrecargli in nome del suo padrone. L' astrologo resta vestito in gonnellino, allorchè il suo servo viene a chiarirlo che tutto è scoperto, che conviene levarsi di là, e non vi è tempo da perdere:

Andiam tosto, levatevi
Di qui, fate a mio senno, riduciamoci
Verso il Po: qualche barca troveremovi,
Che ci porterà in giù: mi par che giungano
Tuttavia i birri, ed in prigion ci caccino.

Astr. Non vogliam ir prima all' albergo, e prendere
Le cose nostre?

Nib. Andate voi pur subito
Al porto, e ritrovate, o grande o piccola,
Barchetta, che ci levi, ed aspettatemi,
Ch' io vo correndo all' albergo, ed arrecovi
Tutte le cose nostre.

Astr. Or va.

Nib. Volgetevi

Pur giù per questa strada.

Astr. Io vo: ma ascoltami;

Non lasciar cosa nostra nella camera

Dell' oste, anzi se puoi far netto, pigliane

Delle sue.

Nib. L' avvertimento è superfluo.

Non si poteva terminare con un tratto più vivace di carattere. Lo scioglimento è fuor di dubbio mal condotto; lo è con un' agnizione inverisimile, spiegata in una narrazione lunga, romanzesca, ed intralciata; ma le agnizioni e le narrazioni, che sciolgono la più parte delle commedie di Plauto e di Terenzio, hanno sovente i medesimi difetti, e questo pareva in allora una scusa bastante. Mettendo da canto l' oscenità di alcuni particolari, la quale è la stessa che nelle altre commedie, il *Negromante* ebbe su queste il vantaggio d'aver uno scopo morale, di abbandonare all' odio ed allo scherno pubblico una classe di ciurmatori, che erano tuttavia in credito. Allorchè l' Ariosto si attentò di esporre così sul teatro un astrologo, chi sa se molti in Ferrara, ed anche alla corte, non dassero ancora fede all' astrologia? Cotale maniera di bareria non era certo tanto universale in Italia, quanto lo fu in Francia l' ipocrisia un secolo dopo: ma se essa non facea correre i medesimi rischi, esponeva ad altri che non erano men gravi: epperò eravi del coraggio ad assaltarla apertamente, e si può scorgere qualche somiglianza tra il genio che mise sulle scene un astrologo nel secolo decimosesto, e quello che sul cadere del diciasettesimo vi osò mettere il *Tartuffo*

Un passo del prologo di questa commedia può esserci d'aiuto a stabilirne il tempo, e ad un tratto quello delle due altre.

Questa nuova Commedia

Dic'ella aver avuto dal medesimo

Autor, da chi Ferrara ebbe di prossimo

La Lena, e già son quindici anni o sedici,

Ch' ella ebbe la Cassaria ed i Suppositi.

Or *la Lena* fu recitata nel 1528, e questa verisimilmente il medesimo anno. Le due prime lo furono dunque nel 1512

o 1512, tre o quattro anni prima che l' Ariosto mettesse in luce l' *Orlando furioso*, e vi ebbe tutto questo spazio tra *i Suppositi* e *la Lena*. (1)

Rimane una quinta commedia, che l' Ariosto lasciò imperfetta, e che fu terminata, dopo la sua morte, da suo fratello Gabriele, ed è intitolata la *Scolastica*. Due scolari dell' Università ne sono i principali personaggi. Questi due giovani amici, Claudio ed Eurialo, studiano in Ferrara, ed attendono più a pratiche amorose che alle lezioni delle leggi. Il primo aspetta la sua amante Flamminia, che viene da Pavia col padre, il dottor Lazzaro. L' altro riceve la novella della venuta della sua, chiamata Ippolita, che viene dalla medesima città. Non potendo più durare la sua lontananza, ella fuggì con una vecchia serva dalla casa d' una contessa, che l' aveva allevata. Esse arrivano il medesimo giorno che Bartolo, padre d' Eurialo, partì per Napoli; menatovi da un voto. Eurialo le raccoglie nella casa di suo padre, ove alberga egli stesso, facendole tenere per la figliuola e la moglie di Lazzaro: ma non ebbe agio di renderne avvertito l' amico Claudio, il quale, avuta notizia che Flamminia, sua amante, è giunta in Ferrara, ed è in casa d' Eurialo, senza avergli annunziata la sua venuta, si crede da amendue tradito. Dall' altro canto, Bartolo era a mala pena uscito di Ferrara, che un accidente accaduto al suo cavallo lo arresta, ed obbliga a tornarsene a casa. Finalmente per ultimo impiccio, il dottor Lazzaro arriva più tosto che non si aspettava, e viene, non colla moglie, che era morta, ma con sua figliuola Flamminia.

Questo doppio o triplice imbroglio produce delle scene assai piacevoli. Avvi un Pistone, famiglio confidente di Bartolo, che vuol fare il custode e l' Argo, ma che è un imbecille, al quale si dà ad intendere quale più strana cosa si vuole · avvi

(1) Le congetture che fa il dottor Barotti nella sua nota (*nn*) della vita dell' Ariosto, non recano verun cambiamento in questo computo, fondato in parte sulla data, che stabilisce egli stesso alla rappresentazione della Lena. V. sopra, p. 137.

anche un Bonifazio, vecchio mariuolo, nella cui casa alberga Claudio, il quale, quando Lazzaro arriva, lo persuade ch'egli è Bartolo, e giunge a farlo alloggiare nella sua casa insieme colla figliuola; avvi pure un certo inquisitore ipocrita, col quale Bartolo si consiglia intorno ad un voto, che lo obbligava a recarsi a Napoli, e che ne lo vuol assolvere (non ostante quello che dissegli in contrario il suo confessore), sì veramente che faccia qualche opera pia. Tutti cotali personaggi secondarj sostengono, e variano la favola, la quale si scioglie nel medesimo modo che la maggior parte delle altre, con un romanzo ed un'agnizione. Ma il soggetto ha poca importanza drammatica; le scene di marioleria somigliano sovente le scene del medesimo genere, che si scontrano nelle altre commedie dell'Ariosto. In fine *la Scolastica* non è tutta sua, ed egli non ne lasciò che un lieve sbozzo ed imperfetto. In fatto l'Accademia della Crusca, che ammise le quattro prime fra'testi di lingua, escluse questa quinta, della quale tornerebbe a niun pro l'occuparsene maggiormente. L'autore egli stesso l'avea dannata all'obblìo, e pare che, se non la condusse a termine, si fu perchè non la trovò degna di esserlo (1).

---

(1) Gli autori delle differenti Vite dell'Ariosto non vanno d'accordo sulle cagioni che lo determinarono a lasciare imperfetta questa commedia. Alcuni avvisano, che la morte sola lo interruppe in questo lavoro; ma s'ingannano a gran partito. I critici leggono sovente i titoli e le date con maggior attenzione, che le opere. L'indicazione precisa del tempo in cui l'Ariosto lavorava intorno a questa commedia, trovasi nella scena istessa in cui l'inquisitore riceve la confessione di Bartolo. Questi narra, che stava da venti anni allo stipendio del duca di Milano, Lodovico Sforza detto il Moro; che aveva nella medesima corte uno stretto amico, il quale da una femina che ivi teneva, ebbe una figliuola in que' dì, che il duca dovette abbandonare lo stato e ripararsi in Alemagna. Ora Lodovico il Moro fuggì da Milano nel 1499: fissando soltanto un anno prima l'epoca, in cui Bartolo vivea tranquillo in quella corte, quella di venti anni dopo, in cui l'Ariosto lo fa parlare in questa scena, era dunque l'anno 1518, cinque o sei anni dopo diede la *Cassaria* ed i *Suppositi*, e dieci anni prima la *Lena*. Non avrebbe lasciata così imperfetta un'opera, dalla quale avesse sperato una buona riuscita.

Se *la Calandria* è sempre tenuta in istima nell' Italia, lo è spezialmente dai Fiorentini; le quattro Commedie dell' Ariosto lo sono nell' Italia tutta; e non solamente per la locuzione dell' autore, il quale nella facilità e nella chiarezza non ha fra tutti i poeti italiani chi lo pareggi; ma perchè gli attori dicono sempre quello che debbono dire, ed in una maniera sì naturale, comunque sempre accurata, che pare impossibile di esprimersi con maggiore verità e semplicità (1); perchè il calore, la rapidità del dialogo non si raffredda ne si rallenta quasi mai; in fine, perchè in tutte le situazioni comiche, in cui il poeta colloca i suoi personaggi ridicolosi, quello che ciascuno di essi dice di piacevole, lo è soprattutto per la combinazione, o pel contrasto dei caratteri con le situazioni istesse. In leggendo la maggior parte delle commedie di quel secolo, tuttochè molte, considerate come commedie d' intrigo, abbiano un alto grado di merito, si direbbe che i loro autori le hanno fatte, perchè la moda era di frane; si direbbe nel leggere quelle dell' Ariosto, che le dettò per seguire la spinta del suo ingegno osservatore e dolcemente maligno, e che la natura, nel fare di lui uno dei più gran poeti che abbiano mai esistito, gli avea spezialmente compartita la virtù di conoscere e ritrarre i caratteri, i vizj, e le ridicolaggini degli uomini. Questo dono che splende maravigliosamente nelle sue commedie, e, come tra poco vedremo, nelle sue satire, non è meno notabile nella parte giocosa del suo poema, mentre che, nella parte eroica, le sue sentenze e lo stile si sollevano senza fatica ai più alti concepimenti ed agli oggetti più sublimi.

La commedia nel rinascere in Italia non ebbe l' audacia satirica dell' antica commedia greca; la forma de' governi nol comportava; ma fu meno circospetta e meno timida della commedia latina, perchè i poeti comici avevano un grado nella ci-

(1) Vuolsi per altro che lasci alcunchè da desiderare rispetto alla proprietà dei termini; privilegio esclusivo dei Toscani. (Ved. il *Dialogo sulla Lingua* di N. Machiavelli) (X)

vile comunanza, e, quand' anche fossero stati soltanto letterati, questo titolo era abbastanza onorevole, perchè una moderata libertà fosse loro conceduta: i poeti comici latini all' incontro erano o liberti o schiavi (1) Abbiamo veduto con quale arditezza l' Ariosto scagliasse i suoi strali contro i grandi, i magistrati, i giudici, gli avvocati, i monaci. Parrebbe, che avesse detto ai signori di Ferrara nell' impegnarsi a scrivere commedie per essi: io voglio farvi ridere, a patto però che mi sia conceduto di ridere anch' io a spese di chi mi verrà a grado, ed anche talvolta di voi stessi.

Ciò non ostante nelle sue commedie, come pure nella *Calandria*, cotale satirica libertà si limitava ad alcuni motti qua e là sparsi. Quando si eccettui la parte dell' astrologo nella favola di cui è l' eroe, e del frate domenicano, personaggio episodico nella *Scolastica*, non vi si vedono ancora professioni o ordini di persone messi sul teatro colla libertà dell' antica commedia greca, e neppure della media. Una commedia più nota in Francia delle summentovate, si accostò più da vicino ad un tal carattere: essa è la *Mandragola* di Machiavello, tradotta in francese da Giambattista Rousseau, e ridotta ad un piacevole racconto da La Fontaine. Cotale frutto di un genio profondo, abitualmente inteso a materie astratte, fa testimonianza, che il segretario fiorentino aveva un ingegno non meno pieghevole che profondo, e che, in meditando sulle molle intrinseche più nascoste dell' ordine sociale, osservava e sapeva dipingere le ridicolaggini ed i vizj che ne svariavano la superficie.

Noi considereremo altrove il Machiavello nella sua vita privata e nella sua carriera pubblica, e c' ingegneremo allora di fondare un giudizio imparziale su di un cotal uomo, del quale si sono dati giudizj sì diversi: qui lo esaminiamo solo come uno degli autori, che contribuirono maggiormente al risorgimento d' un' arte, per cui nelle altre sue opere non lascia scorgere nè inclinazione, nè attitudine. Di quanti contrasti,

---

(1) Napoli Signorelli, *Storia critica de' Teatri*, tom. III, p. 180.

che vi sono talora tra le diverse produzioni dei grand' uomini, il più straordinario è per avventura quello che forma coi discorsi su Tito Livio, colla storia di Firenze, e col libro del Principe, la commedia della *Mandragola*.

Le circostanze, nelle quali il Machiavello la scrisse, rendono più notabile questo contrasto. Dopo aver sostenuto rilevanti carichi nella repubblica, era andato soggetto a grandi infortuni. Complice di una congiura contro i Medici, messo alla tortura, che non potè vincere il suo coraggioso silenzio, sbandito per grazia, richiamato di poi in patria, aveva dato alla luce parecchie delle sue scritture politiche, ed era ciò non pertanto nell' indigenza e nell' obblivione. Cercò e trovò consolazioni nell' amicizia de' letterati, e ne' componimenti poetici tra i quali si rende singolare la *Mandragola*. Indicò nel prologo la condizione, in cui la scrisse.

E se questa materia non è degna,
Per esser più leggieri,
D' un uom che voglia parer saggio e grave,
Scusatelo con questo, che s' ingegna
Con questi van pensieri
Fare il suo tristo tempo più soave;
Perchè altrove non ave
Dove voltare il viso,
Chè gli è stato interciso
Mostrar con altre imprese altra virtue;
Non sendo premio alle fatiche sue.

Niente di più gaio, di più vivace, di più libero che il tuono di cotale commedia. Essa fu rappresentata in Firenze con sommo applauso da accademici e da giovani delle città. Parecchi anni dopo, Leone X, il quale, essendo cardinale, era intervenuto a quella recita, e che noi abbiamo veduto essere stato smanioso per cotali spettacoli, fece venire a Roma gli attori, che l' avevano rappresentata, ed anche le scene, come avea fatto venire gli accademici di Siena per far recitare le Atellane. Questi componimenti sì licenziosi non potevano esserlo maggiormente della *Calandria* e della *Mandragola*; ed anzi vi sono

in questa delle cose, che è da stupire che siano state rappresentate alla presenza di un pontefice; ma la storia su di un tal punto parla sì chiaramente, che lo stesso pirronismo non potrebbe rivocare la cosa di dubbio. Qui si fa pur sentire la differenza de' tempi; perocchè non si sa come esporre in compendio l'argomento d'una commedia recitata in allora senza scrupolo da un capo all'altro nella corte di Roma.

Callimaco, fiorentino, giovane ancora, ma che passa i trent' anni, e ne visse venti a Parigi, di ritorno in Firenze, è fieramente acceso di Lucrezia, moglie di Messer Nicia Calfucci, dottore di leggi; il quale, benchè dottore, è il più semplice ed anche il più sciocco uomo della città, com'ella n'è la più leggiadra, ma ancora la più savia e costumata. Callimaco non dispera perciò di doverla trarre a' suoi desiderj; la semplicità di Nicia avvalora questa speranza. Da sei anni che è maritato, non ebbe figliuoli, e muore di voglia d'averne. Un parasita, ch' egli invita sovente a pranzar seco, ed a cui promette buona somma di danaro, tiene con Nicia stretta dimestichezza, e lo persuade di condurre sua moglie al bagno; ma a lui non quadrano gli impicci e le spese di quel viaggio. Oltre a ciò ne parlò a diversi medici; l'uno gli dice che vada a San Filippo, l'altro qui, l'altro là: a dir vero questi dottori di medicina non sanno quello che si pescano. Tuttavolta vi andrà, se è necessario; se non che vorrebbe sapere quali acque siano le migliori a dover ottenere l'effetto, che desidera, e prega il parasita di consigliarsi intorno a ciò coi migliori maestri. Ligurio, è questo il nome del parasita, finge di averne trovato uno che è il più valente di qualsivoglia altro, il quale viene da Parigi, dove fece esperienze grandissime, e non lasciò sterile alcuna donna, e lo presenta a Nicia, col quale lo mette in iscena. Questo medico è Callimaco istesso, non mai dianzi veduto da Nicia, e che Ligurio ammaestrò del modo come debba comportarsi. Parla, e risponde in cattivo latino, il che concilia al dottore un gran rispetto. Callimaco gli va con grande serietà spiegando tutte le cagioni, dalle quali può derivare la sterilità di sua moglie, sia per difetto all' uno o all' altra inerente; ed il fa in

un latino sì chiaro che non è certo il timore che non sia inteso, che mi distoglie dal ridirlo. (Att. II. Sc. II.)

Dopo molti preliminari ed apparecchi, il falso medico dichiara, che conosce per un tal male un solo rimedio, da lui già più volte sperimentato e trovato sempre vero, e senza il quale infinite principesse ed anche regine sarebbero sterili; ed è una pozione fatta d'un erba che si chiama mandragola; per buona ventura ha portato seco tutte le cose che in quella pozione si mettono; e se piace a Nicia, ne farà prendere a Lucrezia. Il dottore glie la farà pigliare molto volontieri: ma cotesta pozione è solo preparatoria, e conviene in appresso avere ricorso agli usati mezzi, ed è da pensare che quell'uomo il quale ha prima a fare con colei, che l'ha presa, muore infallibilmente infra otto giorni. Nicia, ciò udendo, non vuol più che si parli di mandragola. Ma Callimaco insiste dicendo, che v'è rimedio, ed è di far dormire con lei un altro, un villano, un garzonaccio, che prenderanno per forza la sera nella città. Lo condurranno in casa imbavigliato, vi passerà la notte, e lo rimanderanno innanzi dì, ed avvengane che può. Ciò fatto, l'infezione della mandragola è tolta, ed ei può stare colla moglie a suo piacere e senza pericolo.

E' facile ad immaginare la ripugnanza di Nicia, che alla per fine è vinta dal dottore. Io son contento, gli dice Nicia, poichè tu di' che re e principi e signori hanno tenuto questo modo. Ma resta una difficoltà importante a superare. Come farne contenta la moglie? Per via del confessore, dice il parasita -- *Nicia*. Chi disporrà il confessore? -- *Lig*. Tu, io, la cattività nostra, la loro -- *Nic*. Io dubito, non ch'altro, che per mio detto la non voglia ire a parlare al confessore -- *Lig*. Ed anche a cotesto è rimedio -- *Nic*. Dimmi? -- *Lig*. Farvela condurre alla madre. *Nic*. La le presta fede. (Att. II. Sc. II.).

Ci fu detto innanzi che questa madre è donna allegra e di buona pasta, e che seconderà certo la burla, ed in effetto s'induce a farlo di buona voglia. Nicia spiega a Ligurio, perchè bisogni far tante storie a disporre sua moglie ad andar a consi-

gliarsi col confessore. Ella è la più dolce persona e la più facile; ma, essendole stato detto da una sua vicina, che se ella si votava di udire quaranta mattine la prima messa de' Servi che la impregnerebbe, la si votò, ed andovvi forse venti mattine; quando un di essi le cominciò andar dattorno, in modo che la non vi volse più tornare. Il parasita non mostra più stupore, che Lucrezia stia guardinga; e che come se le dice nulla, ella vi faccia dentro mille difficoltà: ma madonna Sostrata sua madre, saprà ben venirne a capo. Egli domanda solo al dottore 25 ducati chè in questi casi non bisogna badare a spendere. Questi frati, dic' egli, sanno i peccati nostri, e loro; e chi non è pratico con essi, potrebbe ingannarsi a non li saper condurre a suo proposito. Pertanto io non vorrei, che voi nel parlare guastaste ogni cosa; perchè un vostro pari, che sta tutto 'l dì nello studio, s' intende di quelli libri, e delle cose del mondo non sa ragionare -- Infine lo consiglia a lasciarlo parlare col frate, ed a non proferire mai parola durante il loro ragionamento (Atto III. Sc. II.).

Fra Timoteo viene accompagnato da una buona devota dalla quale appena è spacciato che vede Ligurio e Nicia, ch'ei conosce, ma che gran pezza non vide, e domanda loro se può nulla in loro servigio. Ligurio, gli dice, che Nicia è diventato sordo, ma che parlerà e risponderà per lui -- Qui messer Nicia, ed un altro uomo dabbene, che voi intenderete poi, hanno a fare distribuire in limosine parecchie centinaia di ducati -- Il dottore a parte: Caca sangue! -- Ligurio, piano: Tacete in malora; e'non fien molti -- e volgendosi al frate: Non vi maravigliate, padre, di cosa che dica, che non ode, o pargli qualche volta d' udire, e non risponde a proposito... Di questi danari io ne ho una parte meco, ed hanno disegnato, che voi siate quello che li distribuiate --Molto volontieri-- Ma egli è necessario, prima che questa limosina si faccia, che voi ci aiutiate d' un caso intervenuto a Messere, dove ne va al tutto l' onore di sua casa.

Allora, da sottile negoziatore, non svela da prima quello di che si tratta, ma inventa un caso ancora più grave, ed è, di

togliere d' imbarazzo una fanciulla divenuta incinta che dice essere figlia di Camillo Calfucci e che esso aveva lasciata in serbanza a Firenze , allorche per certe sue faccende ei si recò un anno fa in Francia .

Conosciuta la buona disposizione di Timoteo , il nostro mariuolo s' interrompe , fa veduta di essere chiamato da alcuno , e torna un momento dopo . Gli venne data una buona novella . La fanciulla non ha più bisogno d'aiuto : una caduta vi ha posto rimedio . Vi è però una altra circostanza in cui il soccorso di Timoteo e utilissimo ; onde Ligurio lo conduce via per confidargli la cosa . Frate Timoteo vi acconsente . Dall' altro canto Sostrata , madre di Lucrezia , induce la figliuola a parlare col buon frate , ed a far quello a che sarà da lui consigliata . Il monaco , in una scena sottilmente condotta, persuade Lucrezia all' uopo in un modo stringentissimo. Dall' altra parte la buona madre Sostrata incalza la figlia , e volgendo in ridicolo i suoi timori : di che hai tu paura , moccicona ? e' ci sono cinquanta donne in questa terra , che ne alzerebbono le mani al cielo !

La povera Lucrezia dopo aver più volte replicato : che cosa mi persuadete voi ? cede finalmente : ma non credo dic' ella , esser mai viva domattina .

Giunge in effetto la sera , e tutto è in punto . Ognuno si avvede , che il villanzone , il garzonaccio che debbono prendere in sul mercato per far l' esperimento , non è altri che Callimaco, il quale si veste da mendico, si appicca un naso finto, ed aspetta in un luogo fissato, che lo vengano a prendere. Nicia abbigliato stranamente da guerriero, e nulladimeno tremante di paura , Siro , servo di Callimaco, e Ligurio anche travestiti, e Frate Timoteo in abito da medico , come lo fu Callimaco , e che Nicia crede essere lui , vanno a fare la loro spedizione . Il loro dialogo è pieno di frizzi (1). Siro va ad esplorare, e

(1) Ligurio li mette in ordine di battaglia — Al destro corno . dic' egli , sia preposto Callimaco ; al sinistro io ; in tra le due corna

ritorna, dicendo, che trovò il più bel garzonaccio che si vedesse mai; egli fa appunto al loro caso; non ha venticinque anni, e viensene solo in pitocchino, sonando il liuto — Egli si avanza; lo circondano. gli gettano un velo sul capo, lo strascinano e, messolo in casa, lo chiudono dentro.

Passa la notte. Allo spuntar del giorno, frate Timoteo si mette in aguato, impaziente di vedere che siane avvenuto (1).

Si va con narrazioni mettendo sotto gli occhi degli spettatori quello, che si è fatto nella casa. Il dottore racconta al parasita dove e come condusse il garzonaccio, le cure che si diede, le cautele che adoperò: tutto riuscì a meraviglia; egli è al colmo della gioia. Callimaco più allegro ancora, ed a più buona ragione, fa al medesimo Ligurio un racconto di diverso tenore, nel quale non è tralasciata veruna particolarità. Lucrezia e la madre appariscono; Nicia continua a non sentirsi dall'allegrezza. Callimaco ritorna col suo vestito da medico. „ Lucrezia, dice il buon marito, costui è quegli che sarà cagione che noi avremo un bastone, che sostenga la nostra vecchiezza — Io l'ho molto caro, risponde Lucrezia, e vuolsi che sia nostro compare. — Cotal pensiero va molto a grado a Nicia, e dà anche a Callimaco le chiavi della camera terrena della sua casa, perchè possa tornarvi a sua comodità, e ad ogni ora che gli piaccia: e tutti se ne vanno contenti.

Niente vi è da dire sui costumi di questa commedia, e, quando si è letta, non avvi più neppur niente a dire sui costumi del secolo, nel quale riportò sì grandi applausi, e degli uomini alla cui presenza fu rappresentata. La storia, e la satira istessa non potrebbero farcene una dipintura più viva e più vera. Firenze però era il luogo, in cui la rappresentazione della *Mandragola* doveva arrecare maggior diletto; perocchè pare cosa certa che l'avvenimento, intorno al quale si aggira, non

---

staravvi il dottore . . . Il nome sia san Cuccù. NICIA. Chi è san Cuccù? LIGURIO. E' il più onorato santo che sia in Francia (Att. IV, sc. IX).

(1) Atto V, sc. I.

sia invenzione del poeta, ma che anzi fosse di fresco accaduto (1), e che si conoscessero ancora nella città Nicia, Callimaco, Lucrezia e frate Timoteo: per tal modo lo scandalo di una satira particolare era unito a quello del dramma. Non era la commedia di Plauto e di Terenzio, ma sì quella d'Aristofane; se non che Paolo Giovio asserisce, che l'autore avea sparsa tutta la sua favola di motti sì arguti e sì piacevoli, che gli spettatori più malinconici non potevano tener le risa. I cittadini stessi, aggiunge, che erano per siffatto modo recati sulla scena, comecchè colpiti cogli strali più acuti, non avevano la forza di sentirne sdegno (2).

Quando però si metta da parte la soverchia disonestà delle cose e delle parole, non si può negare che *la Mandragola* sia di un merito eminente. Gli avvenimenti sono con maestria disposti, i diversi caratteri diseguati con naturalezza ed arte, i frizzi conditi con sale, lo stile animato, comico, puro e veramente fiorentino non altrimenti che quello della *Calandria*, tuttochè credasi meno facile e meno elegante. La semplicità di Nicia somiglia alquanto quella di Calandro; ma il suo carattere è più comico, perchè è un dottore, e perchè, sempre accalappiato, si crede tuttavia sempre dotto e sottile. Lucrezia è una donna costumata, ma sottomessa, semplice e credula; Callimaco un amante ardito, presto ad adoperare qualsivoglia mezzo per venire a capo de' suoi desiderj. Il suo travestimento da medico, il suo latino da scolare non sembra essere stato ignorato da Molière. Il parasita Ligurio è tutt'altro di quello della commedia latina, ed è forse il primo ghiottone ingegnoso, al quale siasi data parte attiva in un'azione teatrale. Timoteo è nè dissoluto, nè troppo ipocrita, ma in sostanza non è più cattivo d'un altro; e questa è la gran differenza che passa tra lui e il *Tartuffo*, al quale per altri rispetti si potrebbe credere che abbia servito di esemplare. Dalla rilassatezza istessa di questo monaco ne con-

(1) V. *Teatro antico italiano*, t. III, Ragionamento.
(2) Paolo Giovio, *in Elog. Niccol. Mach.*

segue una gran sentenza morale, e l'autore non volle che sfuggisse agli spettatori.

Nella scena sesta del quarto atto, in cui si trova di notte fuori del suo convento, nella via travestito, sul punto di dar mano ad un'opera disonestissima: „ è dicono il vero, esclama, quelli che dicono, che le cattive compagnie conducono gli uomini alle forche; e molte volte uno capita male, così per esser troppo facile, e troppo buono, come per essere troppo tristo. Dio sa ch' io non pensava ad ingiuriare persona; stavami nella mia cella, diceva il mio officio, intratteneva i miei divoti: capitommi innanzi questo diavolo di Ligurio, che mi fece intingere il dito in un errore, dove io vi ho messo il braccio, e tutta la persona, e non so ancora, dove io mi abbia a capitare. „

La seconda commedia di Machiavello offre anche una spezie di conseguenza morale, ma a costo di non minore scostumatezza, ed il dramma non è della medesima importanza per la storia dell'arte. *La Clizia* è un'imitazione *della Casina* di Plauto, tenuta come la più licenziosa commedia di questo poeta. Il quarto atto dell'una è quasi tradotto parola per parola da quello dell'altra. Nella *Clizia*, come nella *Casina*, una giovinetta, cresciuta nella casa d'un ricco mercatante, giunta all'età di dover piacere: piace non meno al padre che al figliuolo. Il padre, potendo nulla intraprendere, perchè la moglie tien sempre gli occhi addosso alla giovane orfanella, pensa di maritarla ad uno di sua casa, che promise di accomunargliela. Cleandro suo figliuolo fa andare in fumo quel disegno, e pone tutto l'ingegno per indurre la madre a darla piuttosto ad un altro de' loro famigli, il quale fece a lui la medesima promessa, che l'altro al padre. La madre ama meglio che quel vecchio dissoluto di suo marito ne sia scornato: il matrimonio, ch'egli voleva, è stabilito, ma in luogo di Clizia, si dà al suo protetto un giovane vestito da donna. E'agevole il vedere quello che interviene nella notte: grande è la vergogna del vecchio, e la moglie se ne prevale per condurlo a miglior via. Un uomo giunge allora di Napoli, che si scopre essere il padre di Clizia; Cleandro la

domanda, l'ottiene, ed il padre suo, venuto in miglior senno, vi acconsente.

Cotale componimento non solo ridonda di cose laide, come *la Mandragola* ma vi si scontrano tratti d' altra spezie, che debbono destare maggior stupore. Non si tratta più di monaci: il nome che debbe essere in maggior venerazione per tutto ove regna la religione cristiana, è nella più strana guisa oltraggiato e profanato. Tuttavia venne stampata in Firenze (1) e posta dagli Accademici della crusca fra i testi di lingua (2).

Ma non è *la Clizia*; non è un'altra commedia in versi parte sciolti, parte rimati (3), la cui scena è nell' antica Roma, ed i cui costumi sono degni di ciò ch'era allora la nuova Roma; non è neppure un breve componimento in tre atti ed in prosa, come *la Mandragola* e *la Clizia*, ma così disonesto che è impossibile d' indicarne l' argomento, e che non si osò nè anco di dargli un titolo (4); non è infine il volgarizzamento dell'Andria di Terenzio (5), che collocarono il Machiavello tra i migliori

---

(1) 1537 in 8.°.

(2) E' naturale di pensare cha fu ancha rappresentata. Il Sig. Napoli Signorelli congettura cha lo fu nel 1506, e si appoggia su quello che Cleandro nella prima scena, dice a Salamede: ,, allorchè, sono dodici anni it re Carlo VIII passò, nel 1494, per Firenze recandosi con un numeroso esercito alla sua impresa di Napoli ec. ,, (*Stor. crit. dei Teatri t. III. p.* 217 *e* 218)

(3) *Commedia in versi* pubblicata la prima volta net sesto volume delle opere di Machiavello, edizione di Livorno, col nome di Filadelfia, 1797, in 8°.

(4) Commedia *sine nomine*. Altri ne fanno autore Francesco d' Ambra; ma è oggidl comprovato essere di Machiavelli (V. le sue opere *ibid.*) — Un vecchio maritato, amante della sua comare, e la sua giovane moglie Caterina, assediata da parecchi amanti sono i personaggi di questa Commedia. Uno di questi si procaccia la chiave di una casa vicina che è quella della Comare, e vi trae Madonna Caterina. Dopo essere stato con lei a suo bell' agio, vi manda il vecchio marito, che crede di trovar la cumare e vi trova la moglie. Grande scompiglio nella casa, ma tutto si ricompone quietamente per la scaltrezza dell' amante medesimo — (V. la nota 5 alla fine del presente volume).

(5) V. Opere di Machiavelli, medesimo Volume.

autori comici de' suoi tempi; ma sì la sola Mandragola, alla quale, sempre mettendo da un lato quello che concerne la dissolutezza de' costumi, non sarebbe difficile il dimostrare che spetta il primo seggio pel vero genio comico, tuttochè non le si dia per lo più che il secondo.

CAPO XXIII.

Commedie dell' Aretino; notizia sulla sua vita; Commedie del Cecchi, del Lasca, del Dolce, del Parabosco, d' Ercole Bentivoglio, di Francesco d'Ambra, del Secchi, del Ruzzante, d' Andrea Calmo, degli Intronati di Siena, ec. fine della Commedia.

Le Commedie, che abbiamo finora vedute, sono classiche, e formano in qualche maniera un ordine a parte in questo antico teatro italiano, ben diverso, come si vede, da quello di cui ci aveano dato idea. Noi entreremo ora in commedie più numerose, e tenute come di second' ordine, ma dove si rinvengono ancora quella dipintura di caratteri, quella forza d' intreccio, quel sale di facezia, e quel comico di situazione più che di parole, che forma la vera commedia. Esse non sono meno licenziose delle altre, ma quelle nelle quali porremo mano primieramente, hanno questo di particolare, che, a qualunque grado arrivino, il nome solo del loro autore ne fa temere di più. Ognun vede che intendo parlare dell' Aretino. Avvegnachè egli debba la sua maggiore celebrità ad altre opere, siccome di tutti i generi, che possono aver parte in questa Istoria, la commedia è quello, in cui quest' ingegno bizzarro e sfrenato fece migliore riuscita, noi ci occuperemo prima alquanto della sua vita quasi altrettanto strana quanto il suo umore, ed ineguale nelle sue vicende, come il suo ingegno lo è nelle sue scritture.

Pietro Aretino, così chiamato da Arezzo sua patria, nacque il 20 aprile 1492, da un commercio illegittimo tra Luigi Bacci, gentiluomo di detta città, ed una femmina, della quale ignorasi la condizione, ma che sappiamo da una lettera istessa dell'Aretino (1), che avea nome Tita. Egli passò i suoi primi anni colla

(1) *Lettere di Pietro Aretino*, ediz. di Parigi, 1629, t. V, p. 114.

madre, in Arezzo, dove non istudiò gran fatto, e da più passi delle sue lettere appare che non imparò nè il greco, nè il latino. Ma la sua abilità, ed il naturale suo ingegno supplirono ben tosto alla mancanza della scuola. La lettura de' migliori poeti italiani sviluppò per tempo in lui l'amore pei versi, e diè segno, nel suo primo tentativo poetico, di quella incomparabile libertà di scrivere, alla quale, più che ad ogni altra sua dote, fu egli debitore della sua celebrità. In età assai giovanile fuggì d'Arezzo, e si dice che fu per aver fatto un sonetto contra le indulgenze. Dimorò parecchi anni in Perugia, e non ebbe da principio altro modo di vivere che esercitandosi a legar libri; ed in questa occasione, colla lettura de' libri che andava legando, Incominciò a far pratica di essi, ed a far conoscenza degli uomini più distinti e più dotti di quella città. Ma vedendo che nè le sue aderenze, nè la dottrina che aveva acquistata gli giovavano per dover uscire di povertà e porsi in miglior condizione, si trasferì a Roma (1) a piedi, e non d'altri arnesi fornito, che di quelli che aveva indosso. Ivi alloggiò in casa di Agostino Chisi, ricco mercatante, e poco dopo si pose al servigio del pontefice Leone X, s'ignora sotto qual titolo, ed in appresso a quello di Clemente VII, e si lagna nelle sue lettere di avere colà gettati sette anni coi due papi de Medici (2).

Obbligato a partire di Roma (3) a cagione di sedici infami sonetti da lui composti per sedici figure oscene, disegnate da Giulio Romano, ed intagliate da Marc' Antonio Raimondi bolognese (4), si rifuggì nella sua patria, dove fu però brevissima

---

(1) Nel 1517.

(2) Tom. I, p. 64, p. 271; V, p. 114.

(3) Nel 1524.

(4) Il pontefice Clemente VII informato dello scandalo dato da' que' due artisti, sdegnatissimo volle punirli; ma Giulio Romano, fatto ricercare dal duca di Mantova, era già partito da Roma. Marc' Antonio solo fu preso e posto prigione; l'Aretino, mediante la protezione del cardinale Ippolito de' Medici, ne ottenne la liberazione. Si fu allora che gli venne vaghezza di vedere le sedici figure oscene, e che compose i sedici sonetti appiè di esse. Questo nuovo scandalo sarebbe stato punito, se non fosse fug-

la sua dimora ; perocchè venne ben tosto chiamato alla corte da Giovanni de' Medici , detto dalle bande nere , il quale trovavasi allora in Fano, e lo condusse seco nel milanese , quando andò ad unirsi all'esercito di Francesco I. L'Aretino seppe acquistarsi un luogo distinto nella grazia del suo nuovo padrone, e del re istesso, colle singolari sue doti, e colla vivacità del suo spirito. Questo però non tolse che cercasse modo di riconciliarsi col pontefice Clemente VII, e di tornare a Roma , dove una nuova procella lo attendeva, la cui cagione è assai singolare. Questo favorito d'un gentile guerriero e d'un gran re s'innamorò in Roma della cuoca di Monsignor Giberti, Datario del sommo pontefice, la quale era per certo avvenente, perocchè erane pure invaghito Achille della Volta, gentiluomo bolognese. L'Aretino fece sopra di essa, non ci si dice se in favore, o contro, un certo sonetto ingiurioso pel suo rivale: questi, trovatolo solo, gli diede con un pugnale cinque ferite nel petto, storpiandogli eziandio le mani.

L'Aretino, sanato dalle ferite, desiderò di veder punito dal pontefice quell'assassinamento, e, non avendolo potuto ottenere, partì sdegnato da Roma, si trasferì di nuovo presso Giovanni de' Medici, e rientrò sì bene nella primiera sua gra-

---

gito da Roma. I sonetti furono dati alle stampe col titolo: *Sonetti lussuriosi di Pietro Aretino*, in 12, senza altra indicazione. Questo libretto di sole ventitre pagine è rarissimo. Non vi sono le figure, tranne quella che serviva di frontespizio. Tuttavia da una lettera dell'Aretino a Cesare Fregoso, nella quale dice, che gli manda *il libro dei sonetti* e *delle figure lussuriose*, si può credere che siasene fatta una edizione, nella quale esse sono tutte. Quanto alle figure intagliate da Marc' Antonio, pare che più non esistano. Chevillier, *Origine de l'imprimerie de Paris* p. 244, dice che Jollaiu, ricco mercatante di Parigi, avendo saputo ov'erano alcuni di questi rami rappresentanti i disegni di Giulio, ed i sonetti impuri dell'Aretino, vi andò, e comperolli al prezzo di cento scudi, coll'idea di distruggerli, siccome eseguì; e che si è di poi sempre creduto, che questi fossero i rami originali dal suddetto M. Antonio intagliati. Il Chevillier però si inganna nel supporre che venti fossero questi rami, ed altrettanti i sonetti dell'Aretino, come l'aveano supposto prima di lui Giorgio Vasari, il Baldinucci, Felibien ed il Fontanini.

zia, che lo faceva mangiare, ed anche dormir seco, e non sapeva starne senza. All'Aretino, già divenuto, per la sua dimestichezza con un guerriero, quasi anch'egli soldato, toccò a provare i funesti avvenimenti della guerra. Il suo Mecenate, o piuttosto il suo generale ebbe in un conflitto presso a Governolo un colpo di moschetto, che gli ruppe una gamba, e fu d'uopo trasportarlo in Mantova. Federico Gonzaga, marchese e poco dopo duca di Mantova, temendo di dover dispiacere all'imperatore, ricusò in prima di ricevere un guerriero ferito al servigio del re di Francia. I maneggi, le preghiere e l'eloquenza dell'Aretino dileguarono i suoi sospetti; le porte di Mantova furono aperte al de' Medici ed il marchese andò anche a visitarlo, ed a gli offerire quanto gli potesse occorrere. Bisognò tagliare la gamba, ma il tutto fu inutilmente, e gli convenne morire nelle braccia dell'Aretino (1), il quale lo aveva in quella malattia con somma cura assistito; ed appena morto, ne fece fare da Giulio Romano il ritratto, e lo conservò con ogni cura ed affezione per molto tempo.

Rimaso l'Aretino in tal guisa senza il suo sostegno, prese il partito di vivere in piena libertà, e col sudore, dic'egli, dei suoi inchiostri (2). Andò a stanziare in Venezia (3), dove il doge Andrea Gritti lo accolse onorevolmente, e lo ricevette sotto la sua protezione. Egli credette perciò di poter parlare e scrivere con quella imprudenza e temerità, che erasi in lui fatta abituale contro il pontefice Clemente VII, nell'occasione del sacco di Roma, e della prigionia di quel pontefice in Castel Sant'Angelo; ma il doge, ad istanza sicuramente del papa, gli fece una seria ammonizione, imponendogli di parlare con più cautela e rispetto. Pure ei non cangiò stile che due anni dopo (4). Il maggiordomo del pontefice (5) che era suo amico, gli procurò un

(1) 30 decembre 1526.

(2) *Lettere*, t. II, p. 58.

(3) Marzo 1527.

(4) 1530.

(5) Monsignor di Vasone, vescovo suffraganeo di Vicenza (Vedi *Lettere scritte all'Aretino*, tom. I, pag. 62.)

onorifico Breve da quel papa, che aveva insultato, ed egli nel rispondere ebbe la buona fede di confessare a Clemente VII, che avea soprattutto vergogna di averlo biasimato nell'ardore de' suoi infortunj.

Il prelato, che avealo riconciliato col pontefice, non fermando qui i suoi favori, gli ottenne da Carlo Quinto il regalo di una vaga collana d'oro, e gli esibì ancora di farlo far cavaliere. L'Aretino ricusò quest'ultimo favore, rammentandogli il motto di una sua commedia (1), nella quale avea detto, che un cavalier senza entrata era un muro senza croci, scompisciato da ognuno. Un'altra catena d'oro gli fu mandata da Francesco I, (2) nel tempo ch' egli, fuor di dubbio per riscaldare la liberalità de'suoi benefattori, avea dichiarato pubblicamente e nelle sue lettere particolari, che, per la poca pietà ed ingratitudine dei principi cristiani verso di lui, era per trasferirsi in Costantinopoli e strascinare tra gl' infedeli la sua povertà e la sua vecchiezza. Ma fu legato, dic' egli in un' altra commedia (3), da una catena d'oro del re Francesco ed arricchito dal duca di Leva con le cappe d'oro e con le pensioni.

Allorchè Paolo III succedette a Clemente VII (4) un equivoco fu per fare uscir l'Aretino da Venezia, dove stava di buon animo, per ritornare a Roma, dove non si potea vedere. Pregò un suo amico, che gli procurasse un Breve *di famigliarità*, coll' intenzione di aver carteggio con sua Santità, per avere un mezzo, diceva egli (5) di poterla rallegrare una volta il mese con qualche piacevolezza. Si credette, ch' ei desiderasse di andare ai servigj del papa, e l' amico interpose a cotal fine li suoi caldi uffizj; ma lasciò ben tosto quella pratica. Due cagioni gli rendeano grato il soggiorno di Venezia, ch' egli chiamava il

(1) Il *Marescalco*. Questo avvenne nel 1530: cotale commedia era dunque già fatta, comunque sia stata solo stampata tre anni dopo.
(2) Nel 1533.
(3) *La Cortigiana*, att. III, sc. VIII.
(4) Nel 1534.
(5) *Lettere*, vol. I, p. 34.

Paradiso terrestre; intiera libertà ne' suoi amori, anzi nel suo libertinaggio, e sfrenata licenza di scrivere e di parlare come più gli andava a genio contro chicchessia, e d' ogni materia, e di aver nulla che frenasse l' immodestia della sua penna, e 'l fiele acre e mordace de' suoi discorsi. Il pronto spaccio delle sue scritture licenziose e satiriche, e l' utile che a lui ne proveniva, lo animava a comporne maggiormente. Afferma egli stesso (1), che, oltre ai regali ed alle pensioni a lui pagate, si procacciava mille scudi l' anno (ed è da considerare al valore che aveva in allora cotale somma) con un quaderno di carta, e con un' ampolla d' inchiostro.

Non ostante la maravigliosa fecondità del suo ingegno, non poteva bastar solo a tante fatiche, e prese per suo aiutante di studio il celebre Niccolò Franco (2) che si tirò in casa, ed alcuni anni mantenne. Non trovava soltanto in lui un' arroganza ed una maldicenza eguale alla sua, ma una profonda cognizione delle lingue greca e latina, la prima delle quali egli ignorava affatto, e la seconda sapeva pochissimo; e siccome scriveva con eguale franchezza, e sfacciataggine intorno a materie, nelle quali siffatta conoscenza era necessaria, i consigli e la penna di quel dotto gli erano di grande aiuto.

Quelle delle sue scritture, che le persone dabbene poteano leggere, aveangli fatto un gran numero d' ammiratori, ed illustri personaggi vennero fin da Napoli in Venezia per visitarlo;

---

(1) *Lettere*, Vol. II, p. 213.

(2) Poeta licenzioso e satirico nato a Benevento secondo alcuni nel 1505, secondo altri nel 1515. Il Papa Pio V lo fè impiccare a Roma nel 1569 per raffrenare con questo esempio gli altri autori di libri immorali. Molte sono le sue opere. Le principali sono. — *Il Petrarchista ec.* Venezia, Giolito 1539, 1541, e 1543, in 8.° *La Priapeja*, Turino 1541, e 1516 in 8.° ristampata colle rime, contro quel poema, e con quelle dell' autore contro Pietro Aretino' Molini ha fatto ristampare *La Priapeja* col *Vendemmiatore* del Tansillo nel 1790 a Parigi con questa rubr. *A Pekino*, regnante Kien—long, nel XVIII secolo, in 8.° — *La Filena, istoria amorosa*, Mantova 1545 in 8.° ec. Di alcune ne parleremo in appresso.

vi capitavano Francesi, Tedeschi, Spagnuoli, ed anche, se vuolsi prestar fede alle sue lettere, Indiani, Turchi ed Ebrei. Lagnavasi di cotale frequenza con parole piene d'orgoglio e con enfasi ridicola; ma se ne lagnava non pertanto a ragione, perocchè quelle visite gli toglievano un tempo, del quale gli era bisogno, e pigliava sovente il partito di fuggire in casa di alcuni amici, o di andare, come confessa schiettamente, a spassarsi la mattina nelle celle di alcune poverine ec. (1).

Diventato per così dire una potenza, per l'ammirazione del suo ingegno e pel terrore delle sue satire, seppe mantenersi quasi in egual grazia presso due monarchi rivali, lodando e piaggiando amendue alternamente. Carlo Quinto aggiunse alla collana d'oro già datagli una pensione di dugento scudi sullo stato di Milano (2); Francesco I non fu egualmente generoso: da indi in poi tutti gli encomj, tutte le iperboli oratorie e poetiche furono rivolte soltanto all'imperatore. Si tenevano esse in sì gran conto, che il contestabile de Montmorency gli fe' promettere una pensione di quattrocento scudi, quando volesse continuar a lodare egualmente, che l'avea fatto per lo innanzi, l'imperatore ed il re di Francia; e l'Aretino nascondeva sì poco i motivi che lo inducevano a scrivere, che rispose allo stesso contestabile, che, quando i quattrocento scudi l'anno gli si consegnassero a vita con la verità sua favellerebbe della fama del re di Francia. Ma ciò non essendosi verificato, continuò ad esaltar solo Carlo Quinto, il quale non cessò di dargli sempre più nuovi contrassegni di stima.

Allorchè quell'imperatore passò per le terre Veneziane onde ritornare in Alemagna, il senato gli deputò il duca d'Urbino, governatore generale delle sue milizie, con quattro ambasciadori. Il duca che amava l'Aretino, gli propose di essere di quel numero; l'Aretino vi acconsentì, sperando grata accoglienza dall'imperatore, nè s'ingannò: percioechè quel mo-

---

(1) *Ibid.* vol III, p. 72.
(2) 23 Giugno 1536.

narca, il quale era a cavallo, appena lo vide, che gli accennò di accostarsegli, e lo collocò alla sua destra, di molte cose seco favellando. Giunto a Peschiera, finiti che ebbe i pubblici negozj terminò seco il resto del dì in domestici ragionamenti, e fu in questa occasione che gli recitò un lungo capitolo in sua lode (1) pieno di quelle esagerazioni che oltraggiano il pudore e di chi le dice e di chi le ascolta. La seguente mattina l'imperatore gli fece contare una ragguardevole somma, ed, udita la messa, gli accennò di seguirlo: ma l'Aretino, o fosse effetto della sua umiltà, com'egli ha voluto far credere, o fosse per timore che avesse, che l'imperatore lo volesse condur seco in Alemagna, si allontanò, e si nascose tra la folla. L'imperatore commise agli ambasciatori veneziani di riferire all'Aretino il dispiacere ch'egli sentì per non essersi a lui presentato innanzi la sua partenza; e di pregare la signoria di Venezia di *tener rispetto alla persona dell' Aretino come cosa carissima alla sua affezione* (2).

Questa spezie di Proteo sapea vestire tutte le forme, e non trascurava verun mezzo di dovere acquistar fama e ricchezze, e componeva in Venezia opere di materie sacre, e ad un tempo opere della più sconcia oscenità, e le vendeva egualmente a caro prezzo. Avea sempre il pensiero rivolto a Roma; Paolo III vidoesi persino fare istanza dal duca di Parma, perchè lo creasse cardinale. Giulio III, suo successore, era d'Arezzo. Come prima fu eletto, l'Aretino, suo compatriotta, gli scrisse una lettera di congratulazione, e vi unì un sonetto, il quale penetrò talmente l'animo del pontefice, che gli mandò poco dopo un regalo di mille corone d'oro, e gli conferì un cavalierato di S. Pietro (3), il quale per verità non era gran cosa, nè quanto all'utile (4), nè quanto all'onore; ma eccitò nulladimeno la

---

(1) Leggesi nelle sue lettere, t. III, p. 30.
(2) Lettere, t. III, p. 43; t. IV, p. 51.
(3) 17 maggio 1550.
(4) Consisteva nella rendita d'un capitale di 1500 scudi, i cui frutti potevano montare a 70 in 80 scudi all'anno.

maraviglia il vederne decorato un poeta dalla corte romana, verso la quale si era renduto in passato sì poco benemerito.

Cotali onori servirono ad accrescere il suo orgoglio e le sue speranze, e già si lusingava di dover essere in breve chiamato a Roma nel più alto favore presso il pontefice, e di conseguire finalmente il cardinalato, al quale veramente aspirò. Il duca d'Urbino, eletto generale delle armi pontificie, lo condusse seco a Roma (1). Le grate accoglienze, che ricevè da parecchi cardinali, e dal pontefice istesso, gli fecero concepire le più lusinghiere speranze. Giulio III si degnò non pure di abbracciarlo, ma di baciarlo in fronte: se non che l'Aretino non erasi colà recato per ricevere finezze, e vedendo che ad esse non corrispondevano i regali e le pensioni, se ne ritornò colle mani vuote, e, come scrive egli stesso, disgustato e dolente, a Venezia, donde più non si dipartì. Benchè però la cosa non fosse andata a seconda de' suoi desiderj, non lasciò di vantarsi ed a voce ed in iscritto, di aver rifiutato il cappello cardinalizio.

Dissimulava, per quanto gli veniva fatto, e le disgrazie di tal sorta, ed i sinistri, ai quali la sua maldicenza lo esponeva; ma la sua pusillanimità, che era estrema, li rendea pubblici. Talvolta ne usciva libero con un po' di paura, come in due avventure piacevoli, che il grave Mazzuchelli non giudicò indegne di essere raccontate (2). L'eroe della prima è un guerriero, dell'altra un pittore. Pietro Strozzi, celebre capitano, avea tolto a Ferdinando, re de' Romani, a nome del re di Francia, la fortezza di Marano. L'Aretino volle burlare e motteggiarlo in un satirico componimento (3): lo Strozzi, che

---

(1) 1553.

(2) *Vita di Pietro Aretino*, p. 66 e 67.

(3) Nel suo Capitolo sulla Quartana, ed in un sonetto composto prima, e che cominciava con questo verso:

Mentre il gran Strozzi, arma virumque cano.

Si legge questo verso nel summentovato Capitolo, con un lieve cambiamento:

E sallo un Piero, arma virumque cano,
Ch' ha speso il suo in far mille pazzie,

non voleva sue burle, gli fece dire, che attendesse ad altro, perchè l'avrebbe fatto ammazzare in sino nel letto: onde l'Aretino, che lo conosceva uomo più da farlo che da dirlo, si mise in tanto spavento, che serrato in casa, nè dando ingresso a persona alcuna, guardava pure se i pugnali gli piovevano addosso, e menò giorno e notte una vita infelicissima; e per sino che lo Strozzi stette ne' paesi veneziani, non ardì mai d'uscire di casa.

La paura che gli cagionò l'altro avvenimento fu men lunga, ma più grande. Due sommi pittori, il Tiziano ed il Tintoretto erano nemici. L'Aretino, amico del primo avea sparlato del secondo. Questi, incontrandolo un giorno, l'invitò in sua casa per farne il ritratto. Andovvi l'Aretino; e postosi a sedere, trasse il Tintoretto di sotto la veste un pistolese, per lo che intimorito l'Aretino, cominciò a gridare: Jacopo, che fai? Ed egli: Quietatevi, disse, ch' io vo' prendervi la misura; e cominciando dal capo sino a' piedi, disse: Voi siete lungo due pistolesi e mezzo. Pietro, sedati gli spiriti, soggiunse: O tu sei un gran pazzo, e sempre fai delle tue! Ma non ebbe più ardire di sparlare di lui, e gli divenne amico.

Ma in altre occasioni fu esposto a più gravi conseguenze. Abbiamo riferito come fu trattato in Roma nella sua gioventù. Poco diverso da questo incontro fu ciò, che gli avvenne in Venezia con Sigismondo Arundel, ambasciatore del re d' Inghilterra; fuor solamente che questa volta non fu ferito a colpi di pugnale. Aveva dedicato nel 1542 a quel re il secondo volume delle sue lettere. L'ambasciatore ricevette solo dopo cinque anni l'ordine di dare all' Aretino trecento scudi di regalo. L'Aretino, avutane notizia da un suo amico di Londra, ed in oltre, ricevuto avviso da un amico di Venezia, che nel dì seguente gli sarebbero stati rimessi, non se li vedendo contare, ed impaziente di riceverli, sospettò che l'Ambasciatore glieli volesse trattenere. La sua imprudenza nello sparlare passò tant'oltre, che ciò ch'ei diceva, giunse all'orecchie dell'ambasciatore. Questi, tenutogli le spie, e quindi con sei o sette armati di bastoni incontratolo tutto solo e senza armi, lo fece assai maltrat-

tare, sicchè rimase con una ferita in un braccio (1). O fosse timore, o fosse, com' egli accenna in una lettera, che per riguardi politici gli venisse dal Governo commesso di dissimulare l' offesa, non se ne risentì, nè coll' uso solito della sua maldicenza, nè col fare alcun ricorso ai magistrati; che anzi con una ipocrisia degna di lui coprì la sua moderazione col velo della carità ed umiltà cristiana (2). Con questa moderazione indusse D. Giovanni Mendoza, ambascitore di Carlo V, a frapporsi, otto o nove mesi dopo, per rappacificarlo col conte Arundel (3), il quale perdonò di buon animo a colui, ch' egli avea fatto bastonare, ne mostrò molto dispiacere, e, il che commosse anche più l' Aretino, gli sborsò li 300 scudi.

Se si da orecchio ai neroici dell' Aretino, non furono questi i soli sinistri, che gli toccò di provare nella sua vita, e che furono per essi una sorgente di motti e di contumelie. E' cosa maravigliosa, che non perdesse la vita in uno dei tanti e sì disastrosi incontri. Si attribuisce la sua morte ad un accidente d' altro genere, e che non fo meno funesto.

---

(1) Fu in ottobre 1547, e ne deriva una conseguenza che non avrebbe dovuto sfuggire all' esatto ed accurato Mazzuchelli. Egli dice, che il re d' Inghilterra, al quale l' Aretino aveva dedicato un volume delle sue lettere, era lo stesso, che ordinò, cinque anni dopo solamente, di fargli un regalo di trecento scudi. Ma la dedica fu fatta ad Enrico VIII, nel 1542; questo re morì il 28 gennaio 1547, e cotale avventura essendo accaduta in ottobre di questo medesimo anno, l' ordine di fargli quel dono fu dunque dato dal suo successore Eduardo VI. Forse l' Aretino, che non dimenticava mai i suoi interessi, e che aveva un amico in Londra, trovò modo di far rappresentare al nuovo re, che suo padre era morto senza avere rimeritato un uomo così celebre della dedica a lui fatta, e che era della sua dignità il riparare a quella dimenticanza: quindi l' ordine dato da Eduardo, gl' indugj dell' ambasciatore, le insolenze dell' Aretino, ed il restante.

(2) Scrisse ad uno de' suoi amici, parlando dell' offesa ricevuta: ,, *Che desiderava che Iddio a lui perdonasse i suoi peccati, com' egli rimetteva quell' ingiuria; che colla grazia di Gesù Cristo quella settimana si confesserebbe, e che domenica, piacendo a lui, comunicherebbesi ancora; che se niun rancore d'odio fosse in lui, ciò non farebbe* ,,. (Lettere, t. IV, p. 161.)

(3) Fu soltanto nel mese di luglio 1548.

L' Aretino non era figliuolo unico. Madama Tita sua madre gli aveva lasciate delle sorelle, che non tutte erano di un solo padre. Egli le tenea seco in Venezia, e la loro condotta, degna della sua, avrebbe scandalizzata tutta la città, se i pubblici costumi avessero dato luogo agli scandali particolari. Udendo un giorno alcune nefande oscenità commesse dalle sorelle, gli parvero sì piacevoli, che uscì in risa sgangherate per modo, che, cadutone in terra rovesciando la scranna su cui sedeva, riportò una ferita per cui tosto morì (1): funesto effetto, che non si sarebbe potuto antivedere, della cattiva abitudine da lui contratta di rovesciarsi sulla sedia ogni volta che rideva smoderatamente, o piuttosto dell' abitudine più cattiva ancora di ridere di ciò che avrebbe dovuto farlo arrossire.

Se il fatto è vero, che avrassi a credere della tradizione conservatasi nella chiesa di S. Luca di Venezia, in cui fu seppellito? I parrochi di quella chiesa si trasmisero l' un l' altro, che l'Aretino, essendo moribondo ricevuta l'estrema unzione, dicesse con ischerzo veramente detestabile.

Guardatemi da' topi or che son unto.

E' dunque questa una favoletta sacerdotale da relegarsi con tante altre.

L' Aretino aveva sessantacinque anni, allorchè cessò di vivere; ma la forza del suo temperamento gli promettea, malgrado le sue dissolutezze, una più lunga vita; uomo veramente singolare, e fornito di un genio, che due cagioni sole per avventura impedirono che si sollevasse alla più grande altezza, la sua ignoranza, ed i suoi vizj. Aveva avuto dalla natura uno squisito discernimento per tutte le arti. Ei fu amico del gran Michelangelo e di Tiziano, e per le sue raccomandazioni Carlo Quinto elesse quest' ultimo a fargli il ritratto. Dilettavasi ancora della musica, e compiacevasi nel suono dell' Arpicordo. Ma le sue maggiori inclinazioni, dopo il danaro, furono la gola e il senso. Ragiona sovente nelle sue lettere di squisite vivande, di scelti vini, di lauti pranzi, ed è per ghiottornia,

(1) Nel 1557.

che non pranzava giammai fuori di casa. Ebbe un gran numero di concubine. Nubili, maritate, meretrici, fantesche, pare che tutto fosse buono per lui: basta questo per iscorgere che non ne amò veramente alcuna. Si vede però dar testimonianze di vero amore ad una certa Perina Riccia (1): perciocchè oltre alla cura ed alla continua assistenza da lui prestatale in una malattia di tredici mesi, egli non potè non amarla anche dopo l' affronto che ella gli fece, fuggendosene con un altro drudo. Ella muore; ei la piange, e parecchi anni dopo la piange ancora.

Tre figliuole furono il frutto de' suoi diversi amori. Perdè la terza in culla. Amò teneramente la prima chiamata Adria, per cui fece coniare ancora una medaglia (2). La seconda, alla quale avea dato il nome di Austria, avea soltanto dieci anni, quando egli morì. Egli non l'amava meno di Adria, sua sorella maggiore, e giuocava con essa un giorno, che il Doni andando da lui, accompagnato da un suo amico, e vedendolo scherzare con quella bambina, respinse indietro l'amico, e volle vietargli d' entrare. L' Aretino diceva ad alta voce, che entrassero ambedue. Costui nò, disse il Doni, perchè non ha avuto ancor figliuoli.

Gli onori letterarj, che ricevette, possono destar qualche maraviglia, allorchè si pensa alla sua vita quasi sempre spregevole, ed all' uso che fe' del suo ingegno. Fu aggregato alle Accademie di Siena, e degli Infiammati di Padova, ed a quelle di Firenze. Molti autori gli intitolarono le loro opere, ed alcuni lo allegano come un esemplare di eloquenza. Per quanto grandi siano le lodi che gli si diedero, egli se ne diè ancora delle maggiori. Gli encomj de' suoi ammiratori, ed i suoi vanti scaldarono le menti, e si destò per lui una spezie di entusiasmo, del quale gli si mandavano da ogni dove testimonianze. Fu chiamato divino, ed egli stesso prese sempre questo titolo, come avrebbe fatto di un soprannome ordinario. Fu chia-

(1) V. le sue Lettere, t. I, p. 145, p. 148; t. II, p. 130 ec.
(2) V. nel Mazzuchelli, *Vita dell' Aretino*, p. 93, l' impronta di questa medaglia.

mato *Flagello* de' Principi (1), e lo era più ancora per l'impudenza delle sue adulazioni e per le sue importunità, a fine di ottenere da essi danaro e favori, che per le sue satire e pe' suoi motteggi. Spinse l'orgoglio fino a dispensare in dono, all'usanza de' principi, il suo ritratto; e ciò che è più singolare, lo regalò per anco al re di Francia. Gli si coniarono medaglie, e ne fe' coniare egli stesso in rame ed in argento, che donava agli amici, ai forestieri, ai principi (2). Era largo nello spendere, magnifico nel vestire, generoso ed anche caritatevole, forse per ostentazione, fors' anche per abitudine e per inclinazione. Ebbe potenti protettori e numerosi ammiratori, ma non ebbe per avventura un amico. Niccolò Franco, col quale era stato famigliarissimo, divenne suo sfidato nemico, e lanciò contro di lui un' infinità di sonetti (3), di satire e d'epigrammi. Il celebre ed ingegnoso Berni non gli fu men acerbo nemico. Il Muzio, il Doni, il quale avealo da principio adulato, ed in appresso lo vituperò, ed altri autori innumerevoli gli rimandarono i dardi, che avea contro di loro lanciati. Cambiò sovente di favella, di sentimento e di opinione. Adulatore e satirico a vicenda, sempre per interesse, era non meno sfacciato nelle sue palinodie che ne' suoi encomj. Scriveva quasi di continuo, rapidamente e trascuratamente, ma con una naturale facilità, che ha pure un nonnulla di seducente. Il Tiraboschi non trova nel suo stile nè eleganza, nè grazia, e gli pare che sia stato il primo ad adoperare quelle ridicolose iperboli, delle quali si fe' nel secolo dopo un uso sì frequente e sì funesto (4).

---

(1) L' Ariosto anch' esso, ignorasi se seriamente o con ironia, gli diè questi due nomi:

Ecco il flagello
De' principi, il divin Pietro Aretino.
C. XLVI, st. 14.

(2) Dicesi che Ibraim Bassà avendo veduta una medaglia dell' Aretino, domandò di che paese egli era re.

(3) Tra gli altri quelli, che compongono la *Priapeja*.

(4) *Stor. della Lett. Ital.* t. VII, part. II, p. 361. Reca innanzi un esempio tratto da una lettera dell' Aretino, nella quale, parlando de' suoi capitoli satirici, dice: ,, *In essi che hanno il mo-*

Niuna delle sue scritture fu degna di essere proposta per esemplare. La lista n' è lunga assai, ed offre degli strani contrasti (1). Si vedono dopo i Ragionamenti, che fanno la parte più nota della sua scandalosa celebrità, una parafrasi dei sette Salmi Penitenziali; tre libri sull' umanità di Gesù Cristo, la Genesi e la Visione di Noè, la Vita della Vergine Maria, quelle di Santa Caterina e di san Tommaso d' Aquino. A queste scritture edificanti vengon dietro satire oscene, infami sonetti ed altre rime, che oltraggiano non meno il buon gusto che il pudore; ma si trova pure una notabile raccolta di lettere (2), pregevoli, non ostante tutti i loro difetti, per la storia della sua vita e per quella de' suoi tempi; alcuni saggi di poemi epici, ed una tragedia, della quale abbiamo ragionato (3).

Vi sono cinque commedie universalmente avute come le migliori sue opere, sulle quali è impossibile di stendersi molto, non tanto a cagione delle cose troppo laide, che vi abbondano, quanto perchè il libero ingegno dell' Aretino non potè sottomettersi a veruna regolarità, ed il più lieve fatto gli basta per tessere lunghe scene, lunghi atti, e lunghissime commedie, che non si leggono senza diletto pei frizzi ingegnosi, pei caratteri, per le situazioni, per la grazia ed i sali comici di cui le ha sapute condire; ma che il più delle volte non possono essere analizzate, o di cui tutto il merito si dileguerebbe in un estratto. Restringiamoci dunque a prendere una lieve idea di questi cinque componimenti, che occupano il loro posto nella storia dell' arte, quantunque abbiano poco contribuito al suo avanzamento.

---

to col Sole; si tondeggiano le linee delle viscere, si rilevano i muscoli delle intenzioni, e *si distendono i profili degli affetti intrinsechi* ". E' certo che il *Seicento* tutto intero non ha cosa che sia più ridicola.

(1) Si può vedere nella sua Vita, scritta dal Mazzuchelli, nella quale occupa sessanta pagine; oppure, ridotta e quello che ha d' importante per la bibliografia più che per la storia letteraria, nel nostro Articolo *Aretino* (Pietro) della BIOGRAPHIE UNIVERSELLE, t. II.

(2) Divise in sei libri, che pubblicò egli stesso dal 1533 al 1557. Ne fu ristampata l' intera collezione a Parigi nel 1609 6 vol. in 8.°

(3) Tom. VI, p. 157, e di sopra p. 86.

La prima, intitolata il *Marescalco*, è per avventura quella in cui il difetto d'azione, e la fecondità dei particolari si scorge maggiormente. Il duca di Mantova per fare una burla al suo Marescalco, che ha voce di essere nemico delle donne, manifesta che vuole ammogliarlo, dargli quattrocento scudi di dote, e fare le spese delle nozze. La festa è apparecchiata per la sera istessa, ed il Marescalco ignora tuttavia che gli si voglia dire. I suoi amici, i suoi famigli, il suo Ragazzo Giannino, la sua balia istessa vengono l'uno dopo l'altro a narrargli quello che il duca ha detto, quello che il duca ha fatto; gli dicono che sono pronti gli abiti, le gioie; gli parlano del pranzo nuziale, della dote e di mille altre cose somiglianti, delle quali si tratta in un giorno di nozze, senza che alcuno gli dica, chi sarà la futura sua sposa, o che la possa vedere. Egli, che non vuol saper nulla di nozze, ma che non vuol dispiacere al suo signore, non sa che si fare; ora dice di sì, ora di nò, ed ondeggia in ridicolose incertezze. La balia gli fa in una scena la pittura seducente di tutti i piaceri del matrimonio, e non tralascia la più minuta cosa. In una scena più lunga ancora, Ambrogio, uno de' suoi, glie ne dipinge tutti i mali. Questo somiglia al consulto di Panurgo in Rabelais, o piuttosto, per dare l'anteriorità a chi spetta, è il consulto di Panurgo che gli somiglia (1). Alla per fine il povero Marescalco è sforzato di cedere. La pompa nuziale si avanza. La sposa è velata; il velo si alza, e scopresi il giovane Carlo, uno dei paggi del duca. Tutti prorompono in risa, e motteggiano il Marescalco, il quale ne ride egli stesso, si chiama felice nel vedere che fu solo una beffa, e dichiara essere meglio che e' li vegga ridere per una bugia, ch' egli debba piangere per la verità.

---

(1) Rabelais fece il suo primo viaggio in Roma nel 1534; vi ritornò l'anno seguente, e vi si fermò più di due anni; la prima edizione del suo romanzo filosofico di *Gargantua e di Pantagruel* venne alla luce nel 1542, e la commedia del *Marescalco* fu stampata fin dal 1533. Rabelais, può dunque, anzi deve averla letta, ed è più che probabile che i consigli contradittorj della nutrice e d'Ambrogio abbiangli data l'idea del piacevole consulto di Panurgo.

Cotale azione è, come si vede, semplicissima, anzi a mala pena si può dire che vi sia un' azione, e mal si comprende come il poeta abbia potuto tesserne cinque atti, dare alle scene brio e vaghezza, ed al dialogo vivacità, movimento e tal grazia comica, che dà a divedere nell' autore, tuttochè pieno di difetti, il vero genio dell' arte.

La Cortigiana, seconda sua commedia, ha i medesimi pregi, ma non la medesima semplicità: perocchè vi sono due azioni in luogo di una, le quali sono affatto disgiunte l' una dall' altra, per modo che pervengono a gran fatica ad uno scioglimento comune.

Si resta da prima ingannati da questo titolo di Cortigiana, credendo che il personaggio principale sia una cortigiana, ed aspettando tutto quello, che uno spirito della tempra di quello dell' Aretino vi ha potuto mettere di scostumato in tale materia: ma la cosa è del tutto diversa. Messer Maco, Senese, viene a Roma a soddisfare un voto che suo padre avea fatto di farlo cardinale. Se non che, prima di esser cardinale, è bisogno diventar cortigiano: ignorando egli quest' arte, piglia Andrea a maestro, e da questo insegnamento di cortigiania l'autore trasse il titolo della commedia. E' questo un quadro nel quale possono entrare le satire più pungenti, e l' Aretino ne sparge in gran copia: talvolta esse sono delicate ed ingegnose, tal altra d' una franchezza quasi brutale. Maestro Andrea nella sua prima lezione dice apertamente al suo discepolo, che il Cortigiano vuol saper bestemmiare, vuol essere giuocatore, donnajolo, eretico, maldicente, sconoscente, ignorante, asino, vuol saper frappare, far la ninfa, ed essere agente e paziente: poscia ripiglia ciascuna qualità, e spiega in che consista, ed il modo come farne acquisto.

Il povero Maco si mette nelle mani d' un Maestro Mercurio, medico, il quale, per disporlo al cardinalato, gli fa prendere delle pillole, e lo fa immergere in una stufa ch' ei chiama la *Forma da fare i Cardinali*. Tutta questa parte principale della commedia è tessuta di beffe che gli fanno, e di scene episodiche del tutto slegate, ma sempre amene e condi-

te di sale comico. L' altra parte non ha con essa veruna dependenza: è un signor Parabolano da Napoli, zerbino ridicolo, stranamente innamorato d' una giovane, colla quale crede di trovarsi, ed è messo con una vecchia cortigiana. Sono burle d' altra maniera, e che danno luogo a disonestà d' altra spezie, ma non minori delle prime. I due ingannati si avvedono alla fine che furono volti in beffa, e se ne consolano. Questo è lo scioglimento della commedia. Da quanto abbiamo qui veduto, parrà forse maraviglia che sia stata recitata pubblicamente; e nulladimeno essa lo fu in Bologna nel 1537; e, perchè la cosa fosse compiuta, ciò addivenne nella quaresima.

L' Ipocrito non è neppur esso, come il titolo lo indica, una favola unica e diretta soprattutto contro l' Ipocrisia religiosa. L' ipocrito è uomo assai furbo, ma assennato, che regge, alla verità per suo interesse, un padre di famiglia semplice e credulo, chiamato Liseo, il quale ha cinque figliuole. Il dover stringere le nozze delle une, impedire o rompere quelle delle altre lo mettono nel più gran pensiero. Liseo aveva un fratel gemello, che crede perduto, e che gli era affatto somigliante. Questo fratello ritorna a Milano, luogo della scena, e la somiglianza de' due Menecmi avviluppa più e più l' intreccio, e produce degli incidenti, che non finiscono mai: Liseo, guidato dall' ipocrito, esce da ogni tranello, che gli si tende, da tutte le liti, che gli vengono intentate. La dissolutezza delle figliuole, la molestia dei generi più non lo commovono, tutti i nodi si sciolgono, i nemici si mettono d' accordo, i due gemelli si riconoscono: la pace e la gioia tornano nella famiglia, il tutto per opera dell'ipocrito, il quale usa sempre un linguaggio mistico, e talvolta mezzi poco onesti, ma che in sostanza tornano a pro di tutti, non cercando il proprio vantaggio che dopo l' altrui. Non è questa la maniera di procedere del *Tartuffo* di Molière, nè quella dei *Tartuffi* di tutte le età.

La Talanta il cui nome serve di titolo alla quinta commedia dell' Aretino, è una donna del mestiere che veniva disegnato dal titolo della seconda. L' azione ed i particolari sono altrettanto licenziosi, quanto lo indica questo semplice cenno;

non manca però di dare una spezie di moralità, perocchè vi si veggono smascherate tutte le astutezze e gli artifizj di simili femmine: e coloro, i quali abbisognano di ammaestramenti per imparare a fuggirle, li riceverebbero con maggior diletto dalle scene di essa, che non dalla loro propria sperienza. E' questa una commedia d' intreccio, e troppo avviluppata perchè si possa analizzare in poche parole. Uno degli amanti di Talanta le fe' dono d' un picciolo negro, un altro la presentò d' una giovane schiava. Fuggono amendue dalla sua casa. Un terzo amante, non di Talanta, ma della giovane schiava, li scopre, e vien fatto accorto ad un tempo, che il negro è una donzella, e la schiava un leggiadro giovinetto; che alla per fine i due donatori non avevano avuto in questi travisamenti altra mira, che di carpire le buone grazie di Talanta. Ella in mezzo a tutti questi avvenimenti non perde il cervello, e si comporta con tanta accortezza, che le si dà in danaro il prezzo dei due fuggitivi. La rivalità di questi tre o quattro amatori fa nascere degli incidenti, che li sanano della loro follia. Un solo, che ella da gran pezza maltrattò, le rimase fedele: ella acconsente di prenderlo per marito, e delibera di vivere onestamente in avvenire.

Il più irregolare di questi cinque drammi, quello in cui abusò maggiormente del proprio ingegno, e che è il più maligno ed irreligioso, si è *il Filosofo*. Il suo preteso filosofo non è che un tristo pedante, il quale ha in odio le donne, ed annoja mortalmente la sua. Un doppio intrigo si ordisce intorno a lui, al quale non prende veruna parte. Un mercatante di gioie che l' autore chiama Boccaccio, è invaghito di una meretrice, ed un cotale amore lo espone alle più piacevoli avventure. E' preso la notte da due ladri, i quali vogliono che entri per terzo con esso loro. Ed egli: Dunque di mercatante devo diventar ladro? — Tu non muti mestiero — Son ladri i mercatanti? — Sì, perchè in ogni arte è ladreria: in chi vende, in chi compra, in chi baratta, in chi mercata, in chi scrive, in chi legge, in chi serve, in chi è servito; ed oltra i

mugnai ed i sarti, solo i signori, che non rubano, ma saccheggiano, non se ne intendono.

Tale è il tenore quasi consueto del dialogo delle sue commedie. Il mercatante alla fine infastidito di tante disgrazie abbandona le donne, e torna al negozio. Il Filosofo si riconcilia colla moglie, e non ostante le sue stranezze è si dabben uomo, che intenerisce e fa versar lagrime versandone egli stesso. Tra tutte le scempiaggini sentenziose che spaccia, si trova una massima, della quale tutte le donne sapranno grado all' autore, non ostante, le voci ingiuriose, delle quali alla sua maniera la condisce. „ Le mogli; dic' egli, meritano scettro di mariti, e corona di beatitudine: imperocchè tutti gl' inganni, e tutte le altezze e tutte le iniquità loro sono annullate dal tormento che le affligge nelle gravidanze, colla giunta delle angoscie o quelle doglie, che le dismembrano nel volercene uscire le creature del ventre „.

Lo stile di queste commedie, tutte e cinque in prosa, è migliore di quello delle altre sue scritture. Ma quello che arreca maggior stupore nel leggerle, si è che siasi permesso agli autori, nel secolo decimosesto, di scrivere così liberamente, di poter coprire di ridicolo gli uomini e le cose, che volevano essere, in Italia ancora più che altrove, rispettate: che l' Aretino ne' suoi prologhi, e nelle scene delle sue commedie potesse nominare e disegnare impunemente, come fa, principi viventi, esimii letterati, città, governi, monarchie, ordini civili e religiosi, dando loro biasimo o lode a suo capriccio, o per meglio dire secondo il bene od il male che ne aveva avuto, ed i doni od i rifiuti che gli aveano dati.

Nel fatto delle oscenità che gli cadono di continuo della penna, non è più colpevole della maggior parte de'poeti comici de' suoi tempi, i quali non gli cedono gran fatto nella sostanza delle cose: se non che le sue espressioni sono più grossolane: egli è più sconcio senza essere più indecente.

Uno de' più pregevoli e certo il più fecondo di tutti gli autori comici di quel secolo, in cui si scrissero tante commedie, fu Giovanmaria Cecchi, fiorentino, il quale visse lungamente,

e, comecchè fosse in agiata condizione, occupò in questo tutta la vita. Le dieci commedie stampate, che abbiamo di lui, sono la menoma parte di quelle che avea composte. La più parte sono tratte da quelle di Plauto e di Terenzio. La *Dote* lo è dal *Trinummus* di Plauto. E' noto che in questo componimento latino un ricco mercatante che viaggia per le sue faccende di negozio affidò i figliuoli e la casa ad un amico. Suo figliuolo, giovane prodigo, vende tutte le facoltà, e pensa di vendere anche la casa. L' amico, al quale venne affidata, sapendo, che vi è dentro nascosto un tesoro, senza saperne il luogo preciso, compra la casa per conservare all' amico il tesoro, ed ha in niun conto i falsi giudizj dell' universale, che lo imputa di aver mal corrisposto alla fidanza dell' amico. La figlia del viaggiatore è domandata in matrimonio da un giovane ricco e bennato. L' imbarazzo è di darle una dote. Il tesoro sarebbe più che bastante, ma come rinvenirlo? Per non perdere quel partito conveniente, l' amico fa comparire uno che si dice mandato dal padre con una somma per la dote. Il padre arriva in questo punto, e sente l' affare della dote e la compera della casa fatta dall' amico, al quale l' avea data in custodia: non sa che dirsi dell' una cosa; l' altra gli pare un abuso di confidenza ed un tradimento: ma bentosto il tutto si schiarisce. Riconosce nel depositario un vero amico, conchiude le nozze proposte per la figliuola, al quale è in grado di dare una ricca dote, e perdona al figliuolo, che si pente de' suoi falli.

L' azione della *Dote* è affatto la medesima ed è soltanto trasportata a Firenze. I nomi, le circostanze, i costumi, tutto è diventato fiorentino: è questa un'arte che il Cecchi possedeva in sommo grado. I soggetti antichi prendevano nelle sue mani colori moderni, e, se non avesse candidamente indicate le sorgenti alle quali li attingeva, le sue copie, agli occhi della maggior parte de' Fiorentini, sarebbero passate per originali.

I Menecmi del medesimo poeta gli somministrarono *la Moglie*, nella quale seppe appropriare e per così dire rendere naturali in Firenze con una maestria singolare, gli errori comici e gli equivoci, cagionati dalla somiglianza dei due fratelli

Scherza piacevolmente nei due prologhi sul titolo di questi suoi due primi lavori teatrali: i commedianti, dic'egli nel primo

. . . Vogliono or darvi *la Dote* e serbano
In altro tempo a darvi poi *la Moglie*;
Imitando, ed in questo accomodandosi
Al tempo d'oggi, che sempre si nomina,
Quando e' si tratta qualche matrimonio,
La dote prima; e qui è dove nascono
Tutte le liti; questo capo sconcia
Ed acconcia oggi il tutto: nulla montano
L'altre cose, le qual cercar si debbono;
Come è la qualità di quella che esserti
Dee moglie, qual fu il padre, se ella è simile
Alla madre, con chi sia allevatasi,
E che costumi siano i suoi; son favole
Queste, son cose che oggidì si acconciano
Con due parole: sia la dote comoda:
Che l'altre cose non così si stimano,
Che co' danar compensar non si possano.

E nel secondo: „ Io non vi ho, o spettatori, in conto di certi animali che oggidì ci vivono, e si fanno chiamar uomini (comecchè d'uomo non abbiano altro che la presenza e 'l nome) ai quali basta solamente aver la dote, nè si curano più oltre quello che si avvenga della moglie: e dove dell'una non si veggono giammai pieni, dell'altra sono sì sazj e stanchi, che volontieri la baratteriano a qualsivoglia altra merce, per trarlasi di casa. Voi dunque che di sano e buon giudizio siete, con allegro animo torrete questa Moglie, e per sì fatto modo la tratterete, ch'ella di voi lodar si possa; ed al padre di lei diate animo che, avendo altre figliuole, non le lasci invecchiare in casa „.

Gl' Incantesimi, sono tolti dalla *Cistellaria* di Plauto; egli lo dice nel suo prologo, ma questo è vero solamente per una parte, cioè d'una cestella, nella quale era stata esposta nel nascere una fanciulla con alcune gioie, che doveano servire a farla conoscere a' suoi parenti: ma l'altra parte che viene dal titolo indicata, è del tutto immaginata dall'autore. Sono

due vecchi innamorati di questa giovinetta, e da due destri giuntatori con finti incantesimi corbellati. L'autore, come dice egli stesso, mirava a dimostrare con quali astuzie si aggirino oggidì certi che credono con malìe, e con incanti gli uomini facciano fare al diavolo ciocchè e'vogliono. ,, Io voglio, soggiugne, farvi intendere quel che sia in tutto in tutto quella egregia arte, la quale appresso al volgo semplice (e sotto a questo nome volgo, intendoci non sol la plebe e 'l popolazzo ignobile, ma i gran maestri, e i prelati, e i principi, che dagli incantatori lasciano avvolgersi come arcolaio, e tal fede gli aggiustano, che manco assai ne danno all'evangelio), appresso a questi e questa truffa in pregio di sorte, che e' si pensano di pervertire il cielo e la natura dei loro ordini ,,

La Stiava è pur essa presa da Plauto, benchè l'autore non ne faccia cenno, ed è l'argomento del *Mercator*. In questa commedia si vede un vecchio dissoluto rubare a suo figliuolo una schiava, che questi vorrebbe fare sua concubina. Il padre la fa comperare ad uno suo vecchio amico nel tempo, che il figliuolo aveva indotto un giovane suo camerata a comperarla per suo conto. Il figlio trae al suo partito la madre, la quale si unisce ai due giovani. Il vecchio cade d' uno in altro tranello. Alla fine conosce il suo fallo. Il suo vecchio amico scopre nella giovane schiava una figliuola che aveva smarrita, ed acconsente di buona voglia di dare al figlio quella, che, non la conoscendo, avea voluto gettare nelle braccia del padre. Tale è la commedia di Plauto, e fuor solamente che il luogo, il tempo ed i nomi, tale è ancora quella del Cecchi.

I suoi *Dissimili* non sono altra cosa *degli Adelfi* di Terenzio, in cui due fratelli seguono due vie opposte nell' educazione del loro figliuoli, con tale successo, che il giovane, il quale fu allevato con maggiore severità, diviene pessimo e dissoluto, intanto che l'altro, cresciuto con somma indulgenza, procaccia al padre continue consolazioni.

Le altre sue cinque commedie sono o da lui immaginate, o fondate su avventure di fresco accadute in Firenze, in Pisa, in Siena, e che perciò riescirono tanto più gradite a Fiorentini;

ma che non tutte lo sarebbero per altri egualmente. La più comica, ed anche la più licenziosa è *l'Assiuolo* (1). E' questo il nome di un uccello ridicolo, come il gufo, e la nottola: e ciò che dà il nome alla commedia si è, che un vecchio dottore, ammogliato, convenne con un' altra donna, della quale è invaghito, di trovarsi insieme una notte, e di dare col grido di quell'uccello il segno, perchè gli sia aperta la porta. Viene travestito da soldato, ed è introdotto nella corte. Si mette a contraffare l'Assiuolo, ma lo si lascia fischiare, ed assiderare, intanto che un giovane amante ottiene da sua moglie quello, che egli avvisava di dover ottenere dalla moglie altrui. A cotale avventura più che gioviale se ne unisce una seconda, che non lo è meno: un altro giovane, anch'egli innamorato della moglie del dottore, crede di trovarla in casa, mentre che è occupata altrove: vi trova in iscambio la sorella di quella leggiadra donna, leggiadrissima ella pure, e che nutre per lui un amore, che non ebbe ancora il tempo di palesargli. Quell'opportunità è altrettanto favorevole quanto improvvisa: ella la coglie, ed il giovane si accomoda ad usare a lei quelle tenerezze, che aveva in animo di usare alla sorella.

Avvi in siffatto imbroglio e nella maniera in cui si scioglie, alcuna imitazione della Scuola dei mariti, di Giorgio Dandino, e delle Donne vendicate; se non che in queste commedie tutto sta nelle apparenze, che si cercano di salvare; qui è la cosa effettiva. Le due donne ricompaiono di nuovo sulla scena, e se l'una mostra di essere in qualche pensiero per gli effetti, l'altra mostra fermezza per ambedue. Arroge che questo dramma sì festevole per la materia, non lo è meno per le espressioni, in somma, la scostumatezza è così franca, così aperta, che non si può concepire come siasi recitato pubblicamente. Ma una cosa ancora più inconcepibile è la seguente. Nel passare che Leone X fece in Firenze, tornando da Bologna, nel 1515, dopo che il prelato Rucellai gli ebbe dato ne' suoi orti lo spettacolo

(1) Le altre quattro sono: il *Corredo*, il *Donzello*, lo *Spirito*, ed il *Servigiale*.

della *Rosmunda*, e forse della *Sofonisba* del Trissino, quel pontefice avendo voluto veder anche rappresentare commedie, non in casa d' altri, ma nella propria sala, scelse l' *Assiuolo*, e quella *Mandragola*, che avea già veduta rappresentare in Roma. Non reco innanzi un cotal fatto per notare questo trastullo di più nella vita festevole di quel pontefice, ma sì il fo, perchè offre un aneddoto letterario alquanto singolare. Queste due commedie non furono recitate l' una dopo dell' altra, ma per così dire ad un medesimo tempo alla presenza del papa. Eranvi due teatri ai due lati della sala. Quando terminava nel primo un atto della Mandragola, si cominciava nel secondo un atto dell' Assiuolo, e così alternamente sino alla fine; per modo che una commedia serviva d' intermedio all' altra (1). Convien qui por mente ad ogni cosa, alla bizzarria di cotale spettacolo tramezzato, alla sua natura, avuto riguardo al carattere pubblico degli spettatori, in fine all' enorme lunghezza, che fa credere in essi una predilezione ben sofferente per una tal sorta di divertimenti

Il Cecchi, oltre queste dieci commedie stampate, ne avea lasciate quindici o sedici che rimasero manoscritte nella famiglia, per tacere di una sessantina di tragedie, o rappresentazioni così sacre come, profane, quasi tutte in versi, delle quali il Negri ci lasciò un catalogo esatto nella sua *Storia degli scrittori fiorentini* (2). Allo scorrere quella lista si vede che l' autore, scrivano e procuratore di professione, scrittore elegante e facile, ingegno così sottile come piacevole e fecondo, passava con una pieghevolezza mirabile dal tuono di un soggetto ad un altro, da una composizione oscena ad una grave ed anche pia, dall' *Assiuolo all' Edipo in Colono*, al martirio d'un santo, alla morte ed alla risurrezione di Cristo; che, in una parola, le produzioni del suo ingegno, non meno che i costumi del suo secolo, offerivano una strana mescolanza di religione e

---

(1) V. *Marmi del Doni*, part. I, *Ragion.* IV, ed il *Ragionamento* del t. 3, *Teatro antico italiano*, p. XX.

(2) Pag. 267, e 268.

di libertinaggio, di licenza e di credulità. Sul finire della lunga sua vita impiegò anche il suo pingue patrimonio a glorificare il gran taumaturgo d'Europa, S. Francesco di Paola, e fondò pei religiosi del suo Ordine, a Signa, vicino a Firenze, un monastero ed un tempio (1). Non si dice se il desiderio d'espiare la laidezza delle sue commedie abbia avuto alcuna parte in quella pia fondazione. Il buon Cecchi non se ne facea certo coscienza, ed i Francescani dovettero vedere nell'autore dell'*Assiuolo* uno scrittore decentissimo e castissimo, siccome quegli che gli albergava sì comodamente.

Il Grazzini, più noto sotto il nome del Lasca, lo è particolarmente per le sue Novelle, nelle quali si fe' vedere uno de' più felici imitatori del Boccaccio: lo è ancora per alcune rime diverse, pel suo poemetto *della guerra dei Mostri* (2), e per sette commedie in prosa, meno disoneste che la maggior parte di quelle di cui abbiamo sinora ragionato; ma meno piacevoli, meno animate da quell'estro comico, che il cardinale Bibbiena, il Machiavello, l'Ariosto, l'Aretino ed il Cecchi parevano aver avuto in retaggio da Plauto e da Aristofane. Quasi tutte si aggirano intorno ad un scimunito che viene uccellato, ad una beffa che gli si fa, ad un travestimento che lo inganna, e che serve, a sue spese, ad altri amori. *Nella Gelosia*, l'autore non pensò a dipingere la passione ed i tormenti della gelosia: ma la commedia è così intitolata, perchè si beffeggia un vecchio geloso, il quale passa una fredda notte, vestito leggermente, e stando in aguato per cogliere alcuni amanti, che vengono uniti dalla stessa cura, che si dà per volerlo impedire, e dall'insidia che crede loro di tendere. *La Spiritata* è una giovane innamorata, a cui si vuol dare per marito, non il giovane da lei amato, ma un vecchio che detesta. Ella simula di essere indemoniata, e con tale accorgimento ottiene il suo scopo, aiutata dalla nutrice, dell'amante e dal medico della casa, che

---

(1) Negri *ub. supr.*

(2) Veggasi quello che abbiamo detto intorno a questo poema, ed alla vita del Lasca, t. VII, p. 269 e seg.

le dà mano caritatevolmente in questa buona opera. L'argomento *della Strega* altro non è, come s' indovina, che una mezzana officiosa, la quale s' avvolge entro gli apparecchi ed i prestigj della magia per condurre a capo l'intrigo di due amanti, e per allontanare da essi un vecchio pretendente, che loro si oppone.

Il titolo *della Sibilla* potrebbe trarre in inganno, e far credere, che il Lasca dopo una finta incantatrice abbia voluto mettere in iscena una pretesa Sibilla: ma Sibilla è il nome di una giovinetta cresciuta nella casa di Michelozzo e di sua moglie, e della quale il loro figliuolo Alessandro è invaghito. Un vecchio dottore di leggi la vuole sposare, ed è protetto da Michelozzo: ma la moglie sta pei due giovani, e cerca con ogni modo di secondare i loro amori. Sibilla trova suo padre in uno Spagnuolo per nome Diego: questo padre tenero e ragionevole le accorda l' amante da lei scelto, ed ottiene il consenso del padre di Alessandro, mosso meno dall'amore del figliuolo e dall'amabilità della nuora, che dalle ricchezze dello suocero e dalla sua generosità.

La Pinzochera prende il titolo da una spigolistra, che, per danaro, si fa l' agente principale dell'intreccio. Le sue sorelle vestite di grigio chiamate propriamente *Beguines* nei Paesi-Bassi, e Beghine o Pinzochere in Italia, non si avevano secondo ogni apparenza in grande estimazione, ed erano tenute facili ad intromettersi per mezzane nelle faccende amorose: perocchè in due commedie del Cecchi si vedono sostenere un tale personaggio; e negli Incantesimi, imitati dalla Cestellaria di Plauto le parti di due meretrici, che aprono la commedia latina, ed annodano l'intrigo, sono date senza riguardo dal Cecchi a due pinzochere, che ragionano del loro abito e della loro corona, mentre trattano tutt'altre faccende.

La sesta, i *Parentadi*, è affatto romanzesca. L' autore, nei prologhi di parecchie altre, volse in ridicolo le favole fondate su parenti perduti e poscia ritrovati, e sopra agnizioni; e ciò non pertanto adoperò in questa i medesimi ordigni, ad esempio,

è vero, degli antichi comici, ma che, nel rinascimento dell' arte, furono in qualche modo logorati dai moderni.

Queste sei commedie furono stampate, vivente ancora l'autore: la settima lo fu soltanto alla metà del diciottesimo secolo nel *Teatro comico fiorentino* (1), ed è intitolata l'*Arzigogolo*, nome di un contadino che è uno de' personaggi principali. La materia è lieve cosa. E' un vecchio procuratore innamorato, al quale il suo servo dà ad intendere che lo farà diventar giovane, facendogli bere un' acqua, che dice vendersi da un dotto medico, il quale l'attinse ad una sorgente sulla cima del monte Caucaso; e con questo mezzo gli carpisce cento scudi. Questa prima burla è assai comune e mediocremente comica; la seconda lo è di più. La famiglia del vecchio ser Alessio, tutta d'accordo, finge di conoscerlo allora solamente, quando si nomina e fa e maraviglie sulla giovinezza del suo volto, e la freschezza dei suoi colori: ma egli volle cancellare in se le tracce dell' età per piacere ad una certa Madonna Papera, la qual da principio lo respinge come un giovine impertinente, che s' inganna sul conto di lei, e che ignora l'amor suo pel rispettabile Ser Alessio: poscia, quando la costringe a riconscerlo, lo rimbrotta aspramente, e mostra rammarico di non veder più quel volto venerabile, quei stupendi capelli grigi, quell' età in fine che era quella del senno, della prudenza, e che inspirava ad un tempo amore ed un tenero rispetto. In somma ella dichiara, che, quanto le era e le sarebbe caro tutta la vita il buon ser Alessio, quale l'aveva sino a quel tempo conosciuto, altrettanto disprezza ed abborrisce il giovane scipito che ne prese il luogo. Il vecchio matto, rimasto solo, si dispera e piange di rabbia; ma il servo fedele viene in suo aiuto, e, mediante cento scudi, gli fa bere un' altra tazza che lo libera da quell' importuna giovinezza, e gli restituisce la sua età, la sua tosse, la sua podagra, le sue rughe ed i suoi capelli grigi.

---

(1) Venezia 1750, 6 vol. in 8.°, dei quali le commedie del Lasca occupano il terzo ed il quarto.

Questa è la sola metà della favola, ed è nell' altra che ha parte il contadino Arzigogolo, il quale ha una lite innanzi al giudice per un paio di buoi da lui rubati: convien considerare che il procuratore Ser Alessio lo consiglia di far l' insensato e di non rispondere alle interrogazioni del giudice altrimente che zuffolando. Apresi il tribunale, ed *Arzigogolo*, seguendo il suo consiglio, ad ogni domanda del giudice risponde con un fischio. Egli è assoluto. Ser Alessio vuole allora essere pagato dal suo cliente, e non può trarre da esso altro pagamento nè altra risposta, che il fischio ripetuto, col quale aveva soddisfatto alle quistioni del giudice. Questo è evidentemente preso dalla nostra antica farsa di *Pathelin;* ed era la sola cosa che la commedia italiana potesse prendere da noi in quei tempi; noi glie l' abbiamo ripresa soprabbondantemente, ed essa se ne risarcì alla sua volta.

L' ingegnoso Agnolo Firenzuola, il quale scrisse anche delle Novelle, ed in minor numero (1), ma non meno amene di quelle del Lasca, ebbe con lui una somiglianza di più per le due commedie che ci lasciò. L' una, intitolata i *Lucidi* (2), non è per verità altra cosa che i *Menecmi* di Plauto, tradotti così liberamente nei particolari che diventa un componimento originale, e con quell' arte di cambiar tutte le tinte locali, di appropriarle al suo paese ed al suo secolo, che abbiamo notata nel Cecchi ed in altri poeti comici di que' tempi. L' altra commedia il cui titolo, *la Trinuzia* (3), indica un triplice matrimonio, è una delle commedie di questo antico teatro più festevoli e meglio scritte (4), ed è affatto nel genere della commedia del Cardinale Bibbiena, anzi avvi tra tutte e due alcuni tratti di somiglianza.

---

(1) Scontreremo però il Firenzuola tra i Novellieri del quindicesimo secolo e tra i poeti Satirici, e daremo allora un' idea della sua vita e delle altre sue opere.

(2) Firenze, 1549, 1552, in 8.° Venezia 1560, in 12.

(3) Firenze 1551, in 8.° Venezia, 1561, in 12.

(4) Essa è sovente citata nel Vocabolario della Crusca non meno che i *Lucidi*.

Il personaggio ridicolo è un certo dottore Rovina, babbaccione, al quale si persuade qualsivoglia più strana cosa. Egli è sdegnato perchè non fu invitato ad alcune nozze: per condurvisi senza esser conosciuto, non ha che a diventare un altro: è questo il mezzo che gli dà Dormi, astuto suo servo (1).

Rov. Com' un altro? Che pazzie di tu?

Dor. Un altro sì: se non vuol che voi andiate come voi, non bisogna egli andarvi come un altro? e poi è dottore?

Rov. Deh sì, vestissimi a suo modo, ch' i' sarei riconosciuto.

Dor. Deh, io non dico vestirsi io, i' dico diventar un altro daddovero.

Rov. Deh, non m' infradiciare; oh, dove si trovò e' mai, che si potesse diventar un altro!

Dor. Questa è un' arte che impararono gli antichi dalle fate.

Rov. Sala tu far tu?

Dor. Sì sò.

Rov. E darebbet' il cuore di farla a me?

Dor. Come se me ne darebbe? purchè vogliate.

Rov. I' vorre' io; ma vedi con questi patti, che io torni a me, com' i' m' era prima.

Dor. Non dubitate. Orsù, dunque se volete, c' bisogna morir la prima cosa.

Rov. Come morir? oh tu m' ha' concio; che morir? Oh, ti so dire, ch' i' diventerei un' altro bello: s' io morissi, i' non sarei mai più buono a nulla. O moglie mia cara, come faresti tu poi? non me ne ragionare più, no, no.

Dor. Io non vi parlo di cotesta morte, e vi dico di farvi morire senza darvi un disagio al mondo.

Rov. Orsù: per l' amor di Dio usciamne: ma vedi, che mo-

(1) Atto 3, sc. 6.

gliema non lo sappia, che ella se ne potrebbe bello e torre un altro.

Dor. Eh! non lo saprà persona. Fatevi in qua: movete la mano così: chiudete gli occhi: gettatevi in terra.

Rov. Dio m' aiuti! ecco, segnami che 'l nimico non me ne portasse.

Ma conviene stare così un quarto d'ora senza moversi e senza parlare: se proferisce una parola sola, ogni cosa si guasterebbe. Alcuno sopraggiugne, che gli fa la sua orazione funebre, e dice di lui tutto il male: egli era un pappatore, un becconaccio che ogni cosa si cacciava giù per la gola, un inutile animale.. Il morto non ne può più, e dà al maledico una mentita. O rizzatevi, rizzatevi, gli dice il furbo, che voi avete fatto una bella minestra, voi avete guasto ogni cosa — Questo richiama alla mente Calandro, che acconsente ed impara a morire per essere trasportato in un cofano (1): ma la matta passione che quel povero Calandro s'è messa in capo, dà luogo con miglior arte e quella scena, che non fa questa fantasia di Rovina di trovarsi a delle nozze, alle quali non venne invitato.

Rovina scampa dalle mani d' un mariuolo per cadere nelle insidie di un altro. Il primo lo fa travestire in abito di fantesca; il secondo, temendo di essere seguito dai sbirri, gli fa prendere i suoi panni. Fantesca o servo, poco gli monta, purchè diventi un altro, senza cessare di esser lui: questa sola condizione lo inquieta. Fingesi di esser tratto in inganno, e di crederlo veramente colui del quale porta i panni: che lo è per modo, gli si dice, che si è lasciato allora il dottore Rovina, e per provarglielo, lo andranno a cercare, e glielo meneranno in persona (2) — Sta pur a vedere, dic'egli, ch' io ho avuto tutto dì voglia di diventar un altro; e che sì, ch' i' me la sarò cavata! Oh mi starebbe bene; ma i' so, ch' i' non posso esser un altro e esser io: come? in che modo? Ma se mena qui me, che ho io a fare? che gli ho io a dire? — Non sa più

(1) V. sopra, p. 112 e seg.
(2) Att. 3, sc. 6.

che cosa egli abbia a credere: ma in fine ha un bel modo di chiarirsene: picchierà alla porta della sua casa, e vi entrerà, e se vi si trova, è certo che sarà diventato un altro, ed avrà cessato di esser lui, ec.

Quanto è alla sostanza dell'intrigo, al quale questo piacevole accessorio non ha parte veruna, vuolsi confessare che è del tutto inverisimile. Lucrezia, nata in Pisa, fu conceduta in matrimonio, anzi maritata. Gli effetti della guerra tra Pisa e Firenze, e la ruina di sua famiglia, la trasportarono a Viterbo in casa di una giovane vedova, che ne prese cura. E' creduta morta, e cambiò il suo nome in quello d' Angelica. Il suo antico amante, e marito s'invaghisce di lei, senza conoscerla: trova solo che la sua cara Angelica somiglia alla sua cara Lucrezia, ed è una delle sue ragioni per doverla amare. Egli ha nel suo amico un rivale, e questo rivale, che gli contende il cuore d'Angelica, è il fratello istesso di Lucrezi a, ch'egli egualmente non riconosce; e quest'amore, il quale mette la discordia tra il fratello ed un amico, gli fa pure rompere un matrimonio, che sta per conchiudersi colla giovane Marietta, figliuola di un ricco cittadino di Viterbo. In fine, lo zio del fratello e della sorella giunge da Pisa, cercando la nipote; la rinviene, la riconosce e questo riconoscimento basta a dar sesto ad ogni cosa. Angelica, tornata Lucrezia, trova in uno dei due amanti il marito, che avea perduto; l'altro, che è suo fratello sposa Marietta; il padre di Marietta mena in moglie la giovane vedova, che avea fatto da madre a Lucrezia; ed il dottore Rovina ritrova se stesso.

Nello scioglimento non si vede quello zio, di cui però sappiamo farne senza: ma non si vedono in tutta la commedia nè Angelica, nè Marietta, le quali avrebbero sicuramente arrecato diletto. L'autore sospettò senza dubbio di passare dall'inverosimiglianza all'impossibilità, se introduceva la prima, amata ad un tratto da un uomo che fu suo marito, e da un altro che è suo fratello, niuno de' quali la riconosce, e niuno è da lei riconosciuto. Per evitare questo scoglio, andò ad urtare in

un altro. Sul teatro, allorchè un suggetto è sostanzialmente difettoso, non rimane che la scelta degli inconvenienti.

Lodovico Dolce, poeta più fecondo e laborioso che illustre, il quale, volendo pagare il suo tributo ad ogni ragione di poesia che vedeva rifiorire, avea composte otto tragedie e cinque o sei poemi epici (1), scrisse anche cinque commedie, le une in versi, le altre in prosa. Le due prime sono tolte da Plauto. Il suo *Capitano* è il *Miles gloriosus*, il soldato vantatore, del poeta latino, ed il suo *Marito* è l'*Amfitrione*. In queste due commedie cambiò, come gli altri poeti comici di quel secolo, i nomi, i tempi, i luoghi, e vestì il tutto alla moderna. Questo corre per rispetto *al Capitano*, ma è facile il vedere che non può essere lo stesso per rispetto *al Marito*, e che l'avventura di Giove, d'Amfitrione e d'Alcmena attribuita a Messer Muzio, a Messer Fabrizio, a Madonna Virginia, e trasferita da Tebe a Padova, deve produrre tutt'altro effetto. L'esatta somiglianza di Giove col marito d'Alcmena, e di Mercurio con Sosia, essendo effetto d'una possanza soprannaturale, è mitologicamente verisimile, quella di due borghesi Italiani, e dei due loro servi, sì perfetta che fa cader in errore tutta la città e per cui una donna onesta, ma sensitiva, è ingannata giorno e notte, oltrepassa ogni apparenza di verità.

Si ha forse vaghezza di sapere come il Dolce ha potuto sciogliere il nodo della sua favola, e qual cosa abbia messo in luogo di Giove il quale apparisce in una nube, e confessa quello che ha fatto, giustificando Alcmena, pacificando Amfitrione, e, come dice il Sosia francese, indorando la pillola? Egli è un buon monaco, frate Girolamo, che tira tutti d'impaccio. Mosso dal danaro, dà a credere al vero marito, il quale è un imbecille, che nella sua assenza, non solo uno spirito folletto prese un aspetto simile al suo, ma che lo trasportò la notte, mentre dormiva, a Padova; e che ne seguì lo stato in cui trovasi la

(1) Compresi l'*Ulisse*, che trasse dall'Odissea, l'*Enea* e l'*Achille* dall'Eneide e dall'Iliade. V. sopra t. VI, p. 125, 126, 164 e seg.

moglie: e questa anch'essa lo crede, o finge di crederlo. La pace ritorna nella casa, e frate Girolamo nel suo convento, dopo aver data ai due sposi la santa benedizione.

Le tre altre commedie del medesimo autore volgono intorno ad avventure scandalose succedute sia in Roma, sia in Venezia. Questo genere era in allora molto gradito, perchè assecondava ad un tempo l' amore del libertinaggio e la malignità. Esso sono *la Fabrizia* nome dell' eroina della favola, *il Ragazzo*, ed *il Ruffiano*. Nel prologo del Ragazzo, così intitolata perchè si mette un giovinetto in luogo d' una donzella, della quale un vecchio vizioso è ridicolosamente preso d'amore, il Dolce confessa apertamente il perchè la sua commedia è cotanto licenziosa, dicendo, che, se in essa commedia si esce troppo sovente dai confini dell' onestà, ciò avviene perchè, a dipingere i costumi di quell' età, converrebbe che tutte le parole e tutti gli atti fossero lascivi.

Girolamo Parabosco, amico del Dolce, musico, novellatore e poeta, stanziato, com' egli, in Venezia, il medesimo che lasciò una raccolta di Novelle piacevolissime col titolo di *Diporti*, dettò anche sette commedie in prosa. Le due più pregiate sono *il Viluppo*, nome del servo, che ordisce l'intreccio; e la *Fantesca* (1), nella quale un giovane vestito da donna si accomoda ai servigj d' un vecchio, di cui ama la figlia, mentre che la figlia d' un altro Veneziano è abbigliata da uomo per una fantasia di suo padre: questo doppio travestimento produce un intreccio annodato con maestria ma la cui licenziosità richiama sovente alla memoria la scusa arrecata dal Dolce nel suo prologo. Come che sia, nè le commedie dell' uno, nè quelle dell' altro dei due poeti non hanno un carattere particolare: sono favole assai bene intrecciate, puramente e licenziosamente scritte, e non altro.

Quelle di Ercole Bentivoglio non, hanno molto maggior estro nè forza comica. Tuttavolta, rivale dell'Ariosto nella Satira, come in breve vedremo, gli fu ancora nella commedia ag-

---

(1) Le cinque altre sono *l' Ermafrodito*, *il Ladro*, *i Contenti*, *il Marinaio* e *la Notte*, stampate dal 1549 al 1597.

guagliato. Ma quelli che proferirono un tale giudizio, posero più mente allo stile ed all' eleganza dei versi, pregi che il Bentivoglio possedeva forse nel medesimo grado che l'Ariosto, che non alle altre qualità che sono proprie del poeta comico. Scrisse tre commedie intitolate *i Romiti* (1), *il Geloso*, ed è *il Fantasma;* prima delle quali si smarrì. L' ultima è una libera imitazione della *Mostellaria* di Plauto, da cui Regnard trasse la sua bella commedia del *Ritorno improvviso*. L' argomento dell'altra è un medico geloso della moglie, e che ha torto di esserlo. Il giovane che gli dà sospetto, è preso dall' amore di Livia, giovinetta i cui parenti sono ignoti, allevata dall' infanzia nella casa del dottore. Un faccendiere, che asseconda l' amante, e gode la confidenza del medico, lo consiglia a travestirsi da soldato ed a mettersi in sentinella ad una porta di dietro, che dà nel giardino. Dà poscia a *Fausto*, che è l'amatore di Livia, il vestito del medico, col quale questi vuol entrare nella casa, per abboccarsi coll' amante.

Le scene forse più condite di sale comico sono quelle, in cui si veggono introdotti parecchi personaggi, che vengono a parlare al medico, e che arrestano gli uni dopo degli altri Fausto, che pigliano per lui, si consigliano con esso, vogliono assolutamente condurlo a visitare infermi, e lo trattengono sempre alla porta di quella casa, dove gli preme cotanto di entrare. Dopo diversi incidenti, che avviluppano ed annodano la favola, Livia trova il padre in casa di un antico amico del medico; Fausto, le cui intenzioni sono rette ne domanda la mano, che gli è conceduta. Il medico depone allora le gelose sue dubbiezze, che lo esposero solo a lievi dispiaceri mentre che faceva la scorta nel giardino, ed ottiene il perdono dalla moglie, che egli promette di non tormentar più in avvenire.

Lo stile di Ercole Bentivoglio, è, come dissi, sì elegante, sì puro, sì scorrevole, che viene eguagliato, nella medesima maniera di componimento, al poeta, che possiede in sommo

---

(1) Aveva pure composta una tragedia, l' *Arianna*, che andò anche essa smarrita.

grado queste tre qualità insieme unite. Le due sue commedie arrecano sommo diletto a leggerle (1); ma non reggerebbero sul teatro a fronte *della Cassaria e dei Suppositi* dell'Ariosto.

Altre commedie che potrebbero meglio sostenere un tal paragone, sono le tre di Francesco d' Ambra, tenute a buon diritto per capolavori nel genere, che era allora maggiormente in voga, la commedia d'intreccio; e messe dai compilatori del vocabolario della Crusca tra i testi di lingua. L'autore, che era fiorentino, fu console dell' Accademia nel 1549 (2), e trapassò circa dieci anni dopo.

Compose la sua prima commedia, intitolata il Furto, a richiesta di un suo amico (3), il quale la lesse in alcune brigate tacendo il nome dell' autore. Il medesimo amico, cedendo poscia alle vive istanze degli Accademici di Firenze, ne diè loro una copia; e questi poco dopo la recitarono nella sala stessa delle loro adunanze, con magnificenza d'ornamenti, di abiti e di decorazioni (4). Ebbe la più felice riuscita, e fu in appresso rappresentata in quasi tutte le città d' Italia. L' intreccio è vivace e ben legato, composto di parecchi fili tessuti con molt'arte e naturalezza, che si uniscono in un solo.

Il furto che n'è l'argomento, e ne somministrò il titolo, è quello di alcuni pezzi di panno, le cui avventure sono singolari. Esso è ghermito allo stesso ladro, e, passando in varie mani, dà luogo a sospetti contro parecchie persone innocentissime; ritorna in fine nelle mani del mercatante, al quale un tagliaborse vuol venderlo a vil prezzo, e serve a far riconoscere la figliuola d' un amico di esso mercatante. Essa si trovava in poter d'un corsale, ed il panno era stato la prima volta involato per riscattarnela. Tutte le altre parti dell' azione sono con arte a questa legate, e le scene episodiche, in apparenza più indifferenti, vengono tutte a riferirsi all'argomento. Que-

(1) Stampate in Venezia nel 1544, 1545 ec., e ristampate in Parigi da Fournier, nel 1719, con altre poesie dell' autore.

(2) V. *Fasti consolari dell' Accad. Fior.*, p. 83.

(3) Antonio del Giocondo.

(4) Nel 1544.

sta commedia è dettata in prosa, ma il dialogo è pieno di brio, di sale e di quelle locuzioni proverbiali, delle quali i Fiorentini son vaghi fuor di misura.

I Bernardi non sono men bene intrecciati: un giovane che si dice e credesi chiamato Bernardo della casa degli Spinola di Genova, ed il vero Bernardo, il quale viene in Firenze, ed è da tutti tenuto per impostore, formano l'azione principale, della quale l'autore fa entrare a parte con una maestria ed una facilità straordinarie, quattro vecchi di diverso carattere, due altri giovani oltre i due Bernardi, i loro servi, ed una giovane Spinetta, che rinviene tra essi il padre, il fratello e l'amante.

Si trova la medesima virtù e si può dire il medesimo genio comico nella Cofanaria, rappresentata con grande splendidezza ed applauso in Firenze, nelle feste per le nozze di Francesco de Medici, figliuolo del gran duca, con Giovanna d'Austria. Essa prende il titolo da un cofano, che è l'ordigno principale dell'intrigo, come quello *della Cassaria* dell'Ariosto *e della Calandria*; ma gl'incidenti e le scene alle quali dà luogo, sono assai differenti e ve ne ha che sono di un genio comico di situazione il più piacevole ed ameno, che dir si possa. Questi due ultimi drammi sono, come quelli dell'Ariosto, in versi sdruccioli.

Non si può dire, che siano meglio scritti, che è impossibile: ma se non sono in migliore italiano, e neppur in miglior toscano, sono in qualche modo più fiorentini, ed i Fiorentini vi gustano con sommo diletto quello stile, quel sapor nazionale, o, per meglio dire, nostrale, ch'essi mai non rinvengono negli scrittori più eleganti delle altre terre d'Italia.

Cotal merito particolare non si trova, a cagion d'esempio, nelle quattro commedie, per altri rispetti avute in grande stima, di Niccolò Secchi, o Secco, nato in Brescia, ma oriundo di Milano. Il capitano Secchi unì lo studio delle lettere al mestiere delle armi e diede in parecchie fazioni prove del suo coraggio. Fu in favore presso di Ferdinando, re de' Romani, che lo mandò in ambasciata a Solimano, imperatore dei Turchi. L'impiego di capitano di Giustizia, che gli venne conferi-

to in Milano, pare non essere stato gran fatto appropriato alla tenerezza del suo cuore, ed alle ben affette occupazioni del suo spirito; perocchè se ne lagna in un leggiadro poemetto latino che ci lasciò, sull'origine del pallone, e sulla cintura militare fatta d'otri pieni di vento, della quale si valevano in que'tempi per attraversare i fiumi (1). Chiamato a Roma dal pontefice sperava di ottenere onorevoli ricompense, quando improvvisamente morì.

Una delle sue commedie, gl' *Inganni*, fu recitata in Milano nel 1547, alla presenza del principe delle Asturie, Filippo d'Austria, il quale fu di poi re di Spagna; un'altra, *l'Interesse*, ottenne un altro onore, quello di somministrare a Molière l' argomento del *Dispetto Amoroso* (2). Convien notare, che questo grand'uomo, il quale non esitò di prendere sovente argomenti e scene intiere dalle commedie dell'arte, o bozze degli Italiani, non ha mai, per così dire, imitato le loro commedie regolari, e ch e questa del Secchi è quasi la sola, che abbia loro tolta.

Sette commedie di Cornelio Lanci (3) e quattro di Bernardino Pino da Cagli (4) danno un luogo nella letteratura di questo secolo a cotali due autori, d'altronde poco noti.

Si può annoverare tra i poeti comici più ingegnosi di quell'età il celebre Ruzzante, il cui vero nome era, al dire di alcuni autori, Angelo Beolco, mentre che, secondo altri, chiamavasi Angelo Ruzzante, e prese il soprannome di Beolco, cioè bifolco, dall'amar ch' ei faceva il gregge (5). Sia che di-

---

(1) De origine Pilae majoris, et cinguli militaris quo flumina superantur, Carmen.

(2) Le due altre Commedie del Secchi sono la *Cameriera* ed il *Beffa*.

(3) La *Mestola*, la *Ruchetta*, la *Scrocca*, il *Vespa*, l' *Olivetta*, la *Pimpinella* e la *Niccolosa*, stampate dal 1584 al 1591 in Firenze, tranne la *Pimpinella*, che lo fu in Urbino.

(4) Lo *Sbratta*, gl'*Ingiusti sdegni*, l' *Evagria*, ed i *Falsi sospetti*.

(5) Tiraboschi, *Stor. della Letterat. Ital.*, t. VII, part. III, p. 148.

sperasse di levarsi in fama scrivendo in puro italiano, ovvero che si sentisse maggiormente inclinato ad un altro stile, si diè a por mente ai famigliari ragionamenti dei contadini dei dintorni di Padova, ad imitare il loro dialetto, il loro accento, i loro gesti e le loro rozze maniere. Diventato un eccellente comico, spezialmente in cotal genere, compose in dialetto padovano parecchie commedie, nelle quali recitava egli stesso con grande applauso, e con prodigiosa frequenza di spettatori. Ciò non pertanto rimase povero, quantunque gli autori che di lui scrissero, non l'abbiano incolpato di cattiva condotta. Era di natura dolce, amena e schietta, che lo rendea caro agli amici, tra i quali eravi Sperone Speroni che ne fa in più luoghi l'encomio.

Non godè gran pezza de' suoi trionfi, e cessò di vivere improvvisamente a quarant'anni in Padova, mentre disponevasi a recitare *la Canace* dello Speroni (1). Le cinque commedie che lasciò (2) sono dal principio malagevoli ad intendere pel dialetto adoperato dalla maggior parte dei personaggi: ma siffatta difficoltà non arresta gran tempo, e vi si scorge allora molta originalità, e brio, ed un' attitudine particolare ad osservare, e dipingere, che è soltanto propria dei veri poeti comici.

Si può dire altrettanto delle cinque commedie d'Andrea Calmo Veneziano (3), autore di alcune egloghe pregiate nel dialetto del suo paese, dove trappassò nel 1571. L'uso dei differenti dialetti padovano, bergamasco e veneziano fece che si ascrissero al Ruzzante alcune commedie di Andrea Calmo, nelle quali si vede altrettanto genio comico quanto nelle sue (4).

Una raccolta di sei commedie dove questo pregio splende egualmente, e dove si scontrano ancora alcune scene scritte in

---

(1) Il 17 marzo 1542. Vedi sopra, p. 59.

(2) La *Piovana*, *Anconitana*, la *Vaccaria*, la *Fiorina* e la *Moschetta*. La *Rhodiana*, quantunque stampata colle sue opere, non è sua V. l'articolo d' *Andrea Calmo* qui appresso.

(3) *La Spagnolas*, *il Saltuzza*, *la Pozione*, *la Fiorina*, *il Travaglia e la Rhodiana.*

(4) Ciò avvenne particolarmente *della Rhodiana*.

dialetti stranieri, è quella degli accademici *Intronati* di Siena. Si è veduto qual influsso l'Accademia dei *Rozzi* di questa città ebbe sul primo rinascimento dell'arte. Gl' Intronati succedettero ad essi; e, trovando l'arte più inoltrata, contribuirono a mantenerne i progressi. Rappresentavano nelle occasioni solenni le commedie composte da alcuni di essi, e recitarono *l'Amor Costante*, d'Alessandro Piccolomini (1), alla presenza di Carlo Quinto, allorchè quell' imperatore entrò in Siena nel 1536; e l'*Ortensio* del medesimo autore (2) dinanzi al gran duca Cosimo I, nel 1560, quando visitò la prima volta quella città. Quella di siffatte commedie, che è intitolata, in alcune edizioni, Gli Ingannati, in altre *Il Sacrifizio*, ascritta ad Adriano Politi, (3) fu una delle prime a comporsi e sin dal principio di quel secolo. La sua fama passò al di là dai monti, e se ne vide nel 1543 una traduzione francese del medico Carlo Estienne.(4) Queste sei commedie, prima stampate separatamente, furono poscia unite, e fanno una delle raccolte di siffatte antiche commedie italiane non meno delle altre piacevole ed amena (5).

A voler soltanto parlare de' poeti di questo secolo più noti i quali scrissero le migliori commedie, e ne scrissero parecchie converrebbe ancora citare il celebre accademico della Crusca

(1) Arcivescovo di Patrasso; nell' accademia si chiamava lo Stordito ed era, come vedremo in altro luogo, uno de' più profondi letterati di quel secolo.

(2) In quella raccolta vi è altresì una terza commedia, *l' Alessandro*.

(3) Il Fontanini di fatto a lui l' ascrive nella sua *Biblioteca Italiana*; ma Apostolo Zeno mostra in poche parole che prese un maschio e solenne sbaglio. Cotale commedia fu stampata sin dall'anno 1537, cioè cinque anni prima della nascita del Politi, il quale nacque nel 1542, e morì nel 1625, in età di ottantatre anni. (Note sulla *Bibloteca del Fontanini*, t. I, p. 368.)

(4) Sotto questo titolo: *Les Abusès*, comedie des professeurs de l'accademie siennoise, nommès *Intronati*, célebrée és-ueux d'un carême-prenant à Sienne, traduite du tuscan, etc.; à Lyon, par Francois Juste, in 16.

(5) Le due ultime sono: *Gli Scambj* dell' Aperto intronato (*Bellisario Bulgarini*), e *la Pellegrina*, del Materiale intronato (*Girolamo Bargagli.*)

Lionardo Salviati, il quale, sotto il nome accademico dell'*Infarinato*, mise nelle sue censure contro il Tasso tanta caparbietà, ingiustizia ed animosità, e che lasciò due commedie tenute in pregio, *il Granchio*, in versi, così chiamata dal nome d'un servo faccendiere, e la Spina, in prosa, della quale una donzella così chiamata è il primo personaggio. Converrebbe citare ancora il dotto Luca Contile, e le sue tre commedie, *la Pescara la Cesarea Gonzaga e la Trinuzia*, che somiglia pel titolo a quella del Firenzuola (1), benchè non le somigli pel suggetto; e l'esimio filologo Giambattista Gelli, uomo plebeo, allevato senza studio, e calzaiuolo di professione; ma fornito di molto ingegno naturale, e che diventò, a forza di applicazione, uno degli accademici più dotti, le cui decisioni nel fatto di lingua sono le più autorevoli; le due sue commedie, l'Errore, l'argomento della quale ha somiglianza con quello della *Clizia* di Machiavello, e per conseguente della *Casina* di Plauto, e la *Sporta* imitata affatto dall'*Aulularia* di Plauto, ma accomodata alla locuzione ed ai costumi fiorentini, lo posero tra i migliori scrittori comici, come le sue lezioni accademiche tra i principali filologi ed i giudici più assennati.

Non vorrebbono essere passati sotto silenzio nè le tre commedie del Cieco d'Adria, Luigi Groto (2), comecchè lascino desiderare maggiore decenza ne' costumi, e minore affettazione nello stile; nè le tre di Giovan Battista Calderari (3), cavaliere di Malta, il quale dopo molte pericolose carovane, ritenuto dalla podagra in Vicenza sua patria, temperò l'acerbità de'suoi dolori col far ridere i suoi cittadini; nè le tre di Cristoforo Castelletti di Roma (4); nè le tre di Sforza d'Oddi, o degli Oddi, *i Morti vivi*, che è nel genere delle commedie giocose, la *Pri-*

---

(1) V. sopra. p. 190.

(2) *Il Tesoro*, *l'Emilia e l'Alteria*.

(3) *La Mora*, imitata dall'Eunuco di Terenzio, *la Schiava e l'Armuda*.

(4) *Il Furbo*, *i Torti amorosi*, *le Stravaganze amorose*. Abbiamo di lui alcune *Poesie Spirituali* Venezia 1587 in 8.° e l'*Amarilli* egloga pastorale 1580 in 8.° come vedremo in appresso.

gione d' Amore, commedia romanzesca, ed una terza che lo è ancora di più, il cui nome greco *Erophilomachia*, o combattimento dell' Amore e dell' Amicizia, ne indica abbastanza la natura: ma conviene limitarci, e quando allungassi d'assai questa lista, dovrei ometterne molte ancora. Debbo soprattutto guardarmi dall' inserirvi le commedie *uniche* o che sono l'unico titolo letterario del loro autore, il cui numero è grande fuor di misura (1). Aggiugnerò soltanto alcune unità di questa spezie, ma i cui autori si sono nella letteratura de' loro tempi con altre scritture illustrati.

Il Trissino, il quale avea dato all' Italia la prima tragedia ed il primo poema eroico, non potè veder rinascere la commedia, senza mettervi mano egli pure. Tolse dai Menecmi di Plauto, che furono sì sovente imitati o copiati, la sua commedia dei *Simillimi* (2), facendovi, per rispetto ai nomi, alle usanze, ai costumi, dei cambiamenti che vestivano quell'argomento alla moderna. Vi ristabilì in oltre i cori, ad esempio di Aristofane. Avvisando che la tragedia non potesse ricomparire senza cori, portò la stessa opinione intorno alla commedia ma questo secondo sbaglio, che era più grande, non venne dai poeti del suo tempo, come il primo, approvato, ed i suoi *Simillimi*, ne' quali non vi ha nè anco il brio e la forza comica di Plauto, sono la sola commedia in cui siasi fatto prova d'introdurre i cori.

L' Alamanni, celebre ancora nell' epopeja e nella tragedia avventurò, nella sua commedia intitolata *Flora* (3) una novità che non ebbe migliore riuscita. La scrisse in versi sdruccioli, ma di sedici sillabe, dandosi a credere di accostarsi ancora più da vicino, che non aveano fatto l' Ariosto ed alcuni altri, al

---

(1) V. *La Drammaturgia* dell' Allacci, *la Biblioteca* d' Haym, ed il Catalogo, quasi altrettanto compiuto in questo genere, dato dal Quadrio.

(2) Stampata in Venezia, 1547 e 1548, in 8° edizione assai rara, fatta con caratteri particolari immaginati dal Trissino.

(3) Stampata dal Torrentino, Firenze, 1556, in 8.° con intermedj e senza intermedj, dal Sermartelli, *ibid.*, 1601, in 8.°.

jambo dei Latini. Se non che si scostò di troppo dalla natura del verso italiano; l'orecchio smarrito, per modo di dire, in cotale metro indeterminato, perde ogni senso di ritmo e di misura. Epperò tutti i critici italiani, lodando le bellezze seminate nella *Flora*, le felici imitazioni di Plauto e di Terenzio, le scene giocose, il dialogo rapido e naturale, la locuzione pura e facile di questo dramma, biasimarono universalmente siffatto tentativo, il quale però fu innocuo, non essendo stato mai da altri rinnovato.

Il dotto istorico, poeta e filologo Benedetto Varchi pagò pure un tributo alla comica Musa. Uomo di costumi gravi, volle fare con una commedia decente la censura dei drammi licenziosi di quell'età. Imitò nella *Suocera* l'*Ecira* di Terenzio, la più casta commedía, ma non la più amena dell'antico teatro. Non ostante il merito del suo componimento, questo tentativo non ebbe migliore riuscita di quello dei cori e dei versi di sedici sillabe (1).

Raffaello Borghini autore di una buon' opera intorno alle arti, intitolata *il Riposo*, fece un tentativo più pericoloso ancora, accumulando nella sua *Donna Costante* (2) avvenimenti tragici, o almeno che sia funesti, quali sono quelli di una giovane che si fa sotterrar viva per liberarsi da un matrimonio che non le va a genio; di un amante colto sotto alle finestre della sua donna, il quale, a dover salvare l'onore di colei che egli ama, si accusa di aver avuto in animo di rubare in quella casa, ed è condotto al patibolo, e salvato dal terrore che inspira agli sgherri la subita apparizione della giovane, da essi creduta morta e sepolta, e che è sua sorella, ec. Il rischio di siffatto componimento era doppio: perocchè se piaceva, avrebbe potuto corrompere dal suo nascimento la natura della vera commedia: ma la riuscita di cotali mostruosità spagnuole in Italia era riserbata al secolo seguente. *L'Amante furioso* (3),

(1) *La Suocera* fu stampata in Firenze, 1539, in 8.° Venezia, 1561 in 12.°, in Firenze, 1569, in 8.o ec.
(2) Firenze, 1582, Venezia, 1589, in 12.
(5) Firenze, 1583, Venezia, 1597, in 12.

componimento del medesimo genere, non ebbe migliore incontro. Sono per avventura, insieme colle due commedie romanzesche summentovate di Sforza degli Oddi, le sole di quel tempo, le quali non abbiano per mira di dipingere i vizj e le ridicolaggini, e di ferirli scherzando: esse sono soltanto pregevoli per la locuzione.

Il commendatore Annibal Caro, a ragione sì rinomato per la sua bella traduzione dell' *Eneide*, non cadde nel medesimo errore, e si prese diletto nella sua commedia, *Gli Straccioni*, di mettere sul teatro le scempiaggini di due fratelli poveri e poco meno che scemi, i quali eransi acquistata in Roma in questo genere di goffaggine una qualche celebrità. Ma a cotale dipintura grottesca aggiunse altri ordigni comici, e come lo dice nel suo prologo, morti che vivono, vivi che sono creduti morti, pazzi che sono saggi, vedovi maritati, mariti con due mogli, donne con due mariti, spiriti che si veggono, parenti che non si conoscono, amici divenuti nemici, prigionieri liberi e parecchie altre cose tutte maravigliose e tutte nuove. Cotale commedia scritta niente meno liberamente che elegantemente, è una delle meglio condotte di questo teatro, una di quelle in cui i sentimenti dell'amore sono espressi con maggior passione e naturalezza, e ad un tempo una delle più allegre (1).

Giambattista Guarini, l'autore del *Pastor Fido*, lo fu pure di una commedia intitolata L' *Idropica* (2). Siccome l'i-

---

(1) Stampata da Aldo, Venezia, 1582 e 1589, in 12.

(2) Questa commedia fu soltanto recitata nel 1608, alla corte di Mantova; ma l'autore l'avea scritta pel duca, e glie l'avea mandata fin dal 1583. Ciò viene asserito in una lettera dello stesso Guarini (*Lettere del cavaliere Batt. Guarini*, ediz. del 1603, in 8, p. 69). Il Tiraboschi sbagliò dunque nel dire (t. XI, p.300) che la dettò nel 1608 per le nozze del principe di Mantova. Il manoscritto erasi smarrito, e si cercò inutilmente per lo spazio di forse venticinque anni; alla fine si rinvenne. Essendo assai piaciuta nel leggerla, il duca la scelse per uno degli spettacoli che si diedero con grande pompa nelle nozze di suo figliuolo. Toccherò questa rappresentazione nella vita del Guarini, qui appresso nel capo XXV. La commedia fu solo data alle stampe nel 1613, in Venezia, in 8., ed in Viterbo, 1614, in 12.

dropisia di una giovane e leggiadra donzella non sarebbe un giocondo argomento di commedia, è agevole l'immaginare di quale idropisia si tratti in questa nella quale però tutto si conduce a buona fine ed onorevole con un bello e buon matrimonio. Essa non è sempre condotta nè scritta con eguale vivacità: le scene sono talvolta alquanto lunghe, ed il dramma intiero lo è fuor di misura. L'inferma si mostra solo in una brevissima scena del quarto atto, mentre che per tal ragione è trasportata d'una casa in un'altra, e si sente troppo spesso nel corso della commedia che avvi dell'inconveniente nel ragionar sempre di un personaggio, che mai non si vede.

Finalmente un uomo più rinomato nella storia politica di Firenze che in quella delle lettere, Lorenzino de Medici (1), uccisore del duca Alessandro, avea con una buona commedia data testimonianza dell'amor suo per le belle arti e per le lettere. Essa è intitolata l'*Aridosio* (2), dal nome di uno dei due vecchi che ne sono i principali personaggi, ed è imitata in parte dagli *Adelfi* di Terenzio, in parte dalla *Mostellaria* di Plauto. Non altrimente che nella prima, due fratelli d'indole opposta educano due giovani, ciascuno in maniera conforme alla sua natura, e traggono da cotale differente educazione, i due risultamenti che ognun sa: come nella seconda, si da a credere al vecchio avaro e severo, che alcuni spiriti si sono impossessati della sua casa, e gli vietano di entrarvi. La commedia è in generale ben condotta, e parecchie scene trammischiate colle imitazioni vanno del pari colle scene imitate. Lo stile è puro ed affatto fiorentino.

Si vede da essa commedia, che sarà l'ultima di questa rapida enumerazione, come si è veduto dal più gran numero di quelle delle quali ho ragionato, e come si vedrebbe nella maggior parte di quelle di cui potrei ragionare ancora, che gli an-

---

(1) V. sopra tom. V, p. 37. e 38.

(2) Bologna, 1548, in 8. -- Aveva pur composto una Tragedia intitolata *Firenze* che, secondo l'espressione del P. Negri, (*Stor. degli Scritt. Fior.*) e gli *rappresentò nella persona del Duca suo cugino.*

tichi erano in allora l' oggetto di un assiduo studio e di una costante imitazione. Nella commedia non meno che nella tragedia si credette d'aver toccata la perfezione, se riponevasi l'arte nel punto, in cui essi l'aveano lasciata. Si copiò Plauto e Terenzio, come questi avevano copiato Difilo, Apollodoro e Menandro; si risalì anche alcuna volta sino alla libertà di Aristofane: in fine si fecero molti drammi ben orditi, dove il comico di carattere e di situazione si unisce al comico d' intrigo; dove la piacevolezza del dialogo desta ad ogni passo il riso, dove non v' ha altro grave difetto fuorchè la smodata licenza, della quale non si vogliono tanto incolpare i poeti, quanto i costnmi del loro paese ed il loro secolo. Se ne fecero altre in più gran numero, per verità assai meno pregevoli, ma tutte nulla ostante più o meno conformi all' idea che si erano fatta dell'arte, sulla norma di quello che era stata presso gli antichi. La più parte di queste commedie furono rappresentate con pompa nelle principali città d'Italia, e poscia stampate; quelle che non ebbero il vanto di essere rappresentate, furono anch'esse propagate col mezzo della stampa. La lingua italiana era generalmente coltivata in Francia nel secolo diciassettesimo, e letterati francesi, un Regnier Desmarais, un Menagio, componevano prose e versi italiani, e si ascrivevano a gloria l'essere ammessi nelle accademie d' Italia; come dunque, in quel medesimo secolo, autorevoli scrittori pubblicarono le opinioni false ed asurde, che abbiamo vedute? Come siffatte opinioni furono ripetute ed amplificate a' nostri giorni da autori, ai quali il tuono autorevole, che davano ai loro giudizj, imponeva il debito di esaminare attentamente prima di proferirli? (1).

---

(1) Veggasi ciò che Marmontel scrive intorno alla commedia italiana nella sua poetica, t. II, p. 271 e 272, e quello che ripetè ne' suoi *Elementi di Letteratura*, vol. VI delle sue opere, p. 157. „ Un popolo, dic' egli, che mise gran tempo il suo onore nella fedeltà delle donne, e nella vendetta crudele dei tradimenti in amore, dovette necessariamente inventare, nelle commedie, intrecci pericolosi per gli amanti e capaci di esercitare l' astuzia dei servi. Quel popolo, dall'altro lato pantomimo, diè luogo a quel gesteggiare, che

In tutto ciò, che abbiamo potuto vedere intorno ai disegni, alla condotta di queste commedie, intorno alla maniera colla

---

talora con un' espressione vivace e piacevola, e sovente con smorfie, che avvicinano l' uomo alla scimmia, sostiene solo un intrigo privo d' arte, di senso, di spirito e di buon gusto: tale è il comico italiano ,,. Ascrive poscia alle antiche commedie italiane quella mescolanza di bolognese, di veneziano, di napoletano, di bergamasco, che, fatte poche eccezioni, esiste soltanto nei mimi o nelle commedie *Dell' arte*. ,, In effetto, conchiude egli, nell' immensa raccolta della antiche loro commedie non ve n' ha una sola, che un uomo di buon gusto possa durare a leggere ,,. Questo bel giudizio avanza ancora quello dell' abate d'Aubignac, citato nel principio di questo volume, p. 5, nota. Duole assai il vedere nel bello *Elogio di Molière* di Chamfort, asserzioni evidentemente fondate sul passo della poetica di Marmontel. ,, Quando Molière apparve, dice l' ingegnoso autore, abbozzi grossolani disonoravano la scena in tutta l' Italia. La *Calandria* del cardinale Bibbiena, e la *Mandragola* di Machiavello non avevano potuto cancellare quella vergogna. Queste commedie che grandi uomini opponevano alla barbarie del loro secolo, venivano solo rappresentate nelle feste per cui erano state composte; il popolo ridomandava con calore le sue farse mostruose, accozzamento bizzarro di scene alcuna volta comiche, non mai verisimili, delle quali l' autore lasciava il dialogo al capriccio degli istrioni, e che sembravano non avere altra mira che di dar luogo al pantomima Italiano ,,. Ed in appresso, dopo avere stabilito che Molière non rinveniva presso di alcun popolo la vera commedia, dice che essa esisteva non pertanto in autori non comici, in parecchi passi di Orazio, di Luciano, di Petronio ec. ,, La commedia, soggiunge, alme no quella d' intreccio, esisteva nel Boccaccio, e Molière ne diede la prova agli Italiani ,,. La Harpe, costretto a far parola della commedia italiana nella sua *Introduzione alla Letteratura moderna*, o *Discorso sullo stato delle lettere in Europa*, t. IV, p. 52, accenna solo la Mandragola di Machiavello, che gli era nota, perchè è tradotta nelle opere di Giambattista Rousseau. Questa commedia, a suo parere, diede la prima idea dell' intreccio, e del dialogo comico. Ma cotali tentativi, aggiugne (unendo alla Mandragola la Sofonisba del Trissino) tuttocchè degni di stima, furono allora sentenze, sterili ec. Anche nel fare un *Corso di Letteratura*, nel quale pensava d' inserire la *Letteratura forestiera*, come lo dichiara, *ibid.* p. 49, non aveva la più lieve conoscenza della *Calandria*, che fu in fatto la prima, le cui rappresentazioni si legano colla storia di Leone X, e di cui Voltaire avrebbe potuto almeno che sia dargli a conoscere il nome; nè delle commedie dell' Ariosto; nè, per dirlo in breve, di veruna altra commedia, dalla Mandragola in fuori. Così egli conosceva la let-

quale sono scritte e dialogizzate, non abbiamo noi dunque riconosciuto altro comico fuori di quello che nasce da una mescolanza di dialetti, di smorfie da scimmia, di tratti di gelosia e di vendetta (1), di gesti e di lazzi (2)? Abbiamo noi confuso, come gli Aristarchi francesi hanno fatto, le commedie regolari colle Mimiche, e le imitazioni sì sovente ingegnose dei poeti comici della antichità, colle farse d' Arlecchino, di Scappino e di Tartaglia?

Spero che se ne sarà presa un' altra idea. La commedia Italiana, nel secolo decimosesto, era fuori di dubbio imperfetta; oltre lo scandalo delle cose e delle parole, essa aggiravasi troppo sull' intrigo, e troppo poco sui caratteri: avvegnachè i caratteri siano soventi volte messi in azione dall' intrigo, e contribuiscano anche talvolta ed ordirlo, ed a condurlo, essa copiava troppo servilmente forme ed ordigni di azione, i quali, ne' tempi moderni, non avevano la medesima verisimiglianza che negli antichi, e non potevano più per conseguente produrre gli stessi effetti: ma alla perfine essa era la commedia, era uno dei generi della vera commedia, oppure convien dire che quella di Plauto e di Terenzio non fosse tale.

Noi Francesi però, mi si dirà, noi siamo proceduti molto più innanzi — Questo è anche vero. Sorse tra noi un uomo, che conobbe la commedia meglio di quello, che niuno avanti a lui avesse fatto. Ma qual era prima che Molière sorgesse, ed anche ne' suoi tempi, la commedia moderna, la quale potesse essere agguagliata alla *Calandria*, alla *Mandragola*, alle migliori commedie dell' Ariosto, a quelle dell' Aretino, del Cecchi, del Lasca, del Bentivoglio, di Francesco d' Ambra e di tanti altri? Dopo Molière la cosa cambiò d' aspetto; perocchè la commedia francese, cioè la commedia di carattere e di

---

teratura italiana, la letteratura spagnuola, la letteratura inglese! ec. Questo sarebbe veramente stato un leggiadro *Corso di Letteratura straniera*.

(1) Espressioni di Marmontel.

(2) Espressioni di La Harpe, in un articolo del *Mercurio*, già citato di sopra, p. 8, nota 2.

costumi, ovvero la sua, prevalse. Gli Italiani eglino stessi imitarono colui, il quale avea preso, nel solo suo genio i più profondi segreti della sua arte, e quest' arte fu condotta a perfezione così sul loro teatro, come sul teatro francese. Siamo più giusti verso di essi che non lo siamo stati fino ad ora; ma eglino pure lo siano per rispetto a noi. Si convenga dal canto nostro, che essi furono i primi a rinvenire la buona commedia; ed essi convengano dal loro, che la migliore ci appartiene. Le loro commedie del sedicesimo secolo sono al di sopra di quanto si conosceva allora nel restante dell' Europa; esse si accostano agli esemplari, che si proposero ad imitare: ma è ancora al di sopra dei loro migliori poeti comici, al di sopra anche degli antichi che vuolsi collocare il seggio unico che spetta all' autore del *Tartuffo* e del *Misantropo*.

CAPO XXIV.

Del Dramma pastorale in Italia nel sedicesimo secolo; Drammi che precedettero l' Aminta del Tasso; Analisi dell' Aminta; Drammi che vennero dopo, e precedettero il Pastor Fido del Guarini.

In considerando filosoficamente quello che per noi si è veduto intorno al teatro italiano, e volendo dal teatro inferire lo stato de' pubblici costumi, si resta atterriti dalla natura feroce che fa supporre negl' Italiani del secolo decimosesto, l' atrocità de' loro spettacoli, e la totale mancanza di pudore che viene attestata dalle loro commedie. Ma tutto ad un tratto, alla metà di quel medesimo secolo si vede nascere fra essi un terzo genere di poesia drammatica, che dà luogo a temperare siffatte tristi conseguenze, e che per avventura fa fede che non si possono da ciò rigorosamente dedurre presso verun popolo. La commedia, o come venne comunemente chiamata la *Favola pastorale*, che ritrae i diletti e l' innocenza di que' secoli immaginarj, ai quali noi diamo il nome di età dell' oro, la purità primitiva, o piuttosto ammanierata dei sentimenti amorosi, e gli avvenimenti più romanzeschi derivati dalle passioni più tenere, ebbe un maraviglioso successo: e nulladimeno è probabile che alla corte di Ferrara, nella quale questa maniera di spettacoli riuscì particolarmente gradita, affetti cotanti purificati non fossero di moda; lo è dunque pur anco che nè gli orrori tragici del Giraldi nè le licenziose facezie del Bibbiena, dell' Ariosto, e del Machiavello fossero la misura dei costumi.

Questo genere (1) si distingue dai due altri, prima per la qualità dei personaggi, perocchè esclude i re e gli eroi che en-

(1) Il Quadrio, t. V, p. 364.

trano nella tragedia, come i cittadini ed i borghesi che formano la commedia. Se vi apparisce alcun grande, o magistrato, si è episodicamente, e non mai come personaggio principale; donde consegue che, quantunque l'ilarità che vi si mostra talvolta, e l'avvenimento felice che lo termina, lo assomiglino alla commedia, tuttochè gli affanni, dai quali i personaggi sono alcuna volta travagliati, ed il terrore che sentono gli spettatori gli diano qualche somiglianza colla tragedia, il dramma pastorale è essenzialmente differente dall'una e dall'altra.

Si distingue ancora per le passioni e pei costumi. Non si vedono fra quegli uomini campestri nè i delitti dell'ambizione, nè i maneggi della politica, nè i furori della guerra; non vi si vede la sottigliezza mercantile, la sordida avarizia, la frode, l'infedeltà, lo sfrenato libertinaggio, le astuzie, i perfidi inganni, il riso schernitore. Rivalità, piccole gelosie, che hanno per oggetto i versi, e il canto, la sveltezza della persona, amori innocenti, una schietta semplicità, la buona fede, il candore, e talvolta di riscontro amori violenti o d'una grossolana rusticità, questi sono i loro costumi, queste le loro passioni. Liberare un'amante dai furori d'un mostro, d'una belva, e dalle persecuzioni d'un satiro; ammollire a forza di costanza la durezza d'una pastorella, o d'una ninfa fino allora insensibile all'amore, perdere e ritrovare oggetti ai quali il cuore dà un gran pregio, cambiare in vicendevoli affetti antiche nimicizie, tali sono, in questo dramma affatto ideale, gli scherzi della fortuna, ed i suoi più grandi sconvolgimenti. Tali almeno dovrebbero essere, se avesse conservata la natura sua primitiva; ma vedremo fra poco, che non tardò ad allontanarsene.

I dotti sono divisi sull'origine del dramma pastorale. Menagio, nelle sue osservazioni italiane sull'Aminta (1), vuole che questo genere sia stato del tutto ignoto agli antichi, e ne dà la gloria ai moderni. Il Gravina sente con lui (2); ma dà un rimprovero, non una lode agli Italiani di avere oltrepassati,

(1) Edizione di Venezia, 1736, in 8.° p. 94.
(2) *Della ragion poetica*, lib. II, N.° XXII.

in queste rappresentazioni pastorali, i confini che i Greci ed i Latini avevano segnati all' arte teatrale. Altri autori entrano in questa sentenza (1). In Fontanini all' incontro avvisa (2), che la favola pastorale è solo uno sviluppo o un' ampliazione dell' egloga, di questa spezie di poesia sì rinomata tra i Greci ed i Latini; se non che eccede dicendo, che il *Ciclope* d' Euripide può aversi come una composizione di cotal genere. Esso è un dramma satirico, non pastorale. In siffatti drammi, assai comuni tra' Greci, comecchè ci sia rimasto questo esempio soltanto, gli eroi si mescolavano coi satiri, ed i plebei coi grandi e coi re; nella favola boschereccia i pastori ed i contadini prendono un nonnulla di nobile e d' eroico, ma non cessano di essere contadini o pastori.

Il dotto vescovo d' Avranches Uezio, pretese, non nel suo *Saggio sui romanzi*, ma ne'suoi *Prolegomeni sulla Cantica dei cantici*, che vuolsi ricercare in quel monumento della poesia ebraica il primo esemplare del dramma pastorale; ed è certo che gli amori della Sulamite e dello sposo, i loro dialoghi affettuosi, ed i cori delle donzelle e dei giovani, fanno un vero dramma. Si annoverò questo componimento assai erotico tra i libri sacri; sia, purchè le nostre figliuole e le sorelle si credano per lungo tempo troppo profane per doverlo leggere in traduzioni letterali: ma guardandolo dal lato poetico, vi si veggono tutti i caratteri d' una vera pastorale, o d' un epitalamio drammatico, i cui attori sono pastori.

Alcuni critici italiani credettero ciò non ostante di vedervi delle prove, che l' azione non è continua, e neppure circoscritta nel corso di una sola stagione (3). Secondo questa sen-

---

(1) Crescimbeni, nel suo Commento sulla *Storia della volgare poesia*, Vol. I, lib. IV, t. 9, Becelli nel suo Trattato *della novella poesia*, lib. II, N.° V ec.

(2) *Aminta difeso*.

(3) *Petrus Erytraeus* (*Pietro Rossi*) *praef. in Cant. cantic. anacreonticis versibus expressum*: P. Evasio Leone, Discorso preliminare della sua traduzione della Cantica de' Cantici in versi italiani. V. la pag seguente nota (1).

tenza il primo traduttore in versi italiani della *Cantica di Salomone* (1) la distribuì in otto egloghe corrispondenti agli otto capi del Testo, ch'egli intitola *Il Deserto*, *La Campagna*, *La Notte*, *La Dote*, *Il Convito*, *Il Giardino*, *Il Trionfo della Bellezza*, ed *Il Paradiso dell' Amor divino*; l'ultimo all' incontro (2) la divise in otto cantate in dialogo tra lo Sposo e la Sposa, scritte sul gusto del Metastasio, intrammischiate d'ariette, e di cori pel canto, le quali hanno tutta la mollezza, che gli uni lodano, gli altri biasimano in quel celebre poeta: ma un altro traduttore, un prelato della corte pontificia, ne avea fatto innanzi una Boschereccia sacra, la cui azione è ripartita in iscene, e continua senza interrompimento (3). Tutto questo però fu fatto nel secolo decimosettimo, e nel decimottavo, ed è certo che nel principio del sedicesimo, allorchè si mise per la prima volta la pastorale sul teatro, non si volse il pensiero al *Cantico dei cantici*; e non v' ha ne' primi tentativi, che furono fatti, cosa veruna che somigli nè i lamenti della Sulamite, nè le tenerezze dello sposo.

E' assai più verisimile, che l' egloga, nata tra' Greci, fu, come abbiamo accennato, il primo germe di questa maniera di rappresentazione drammatica: ma non è agli stessi Greci, che il genio loro inventore inspirò l' idea di dare all' egloga questo ingegnoso accrescimento? Il tempo, che distrusse la maggior parte delle loro scritture, non lasciò cosa che possa servire di risposta materiale a siffatta quistione; pure troviamo in Ateneo un indizio, da cui seguirebbe, che i Greci conobbero in effetto il dramma pastorale. Egli ragiona d' un componimento del poeta Sositeo, intitolato *Dafni* o *Litiersa*

(1) *La Cantica distribuita in egloghe da Loreto Mattei*. Vienna d' Austria, 1686.

(2) *Il Cantico de' cantici adattato al gusto dell' italiana poesia e della musica, e corredato di note ed osservazioni sul senso letterale*, da Evasio Leone Carmelitano. Ediz. quarta, Torino, 1796, in 8.°

(3) *La Sulamitide, Boschereccia sacra di Neralco Arcade* (Monsign. Giuseppe Ercolani da Sinigaglia) Roma e Bologna, 1733, in 8.°

(perocchè gli dà questi due titoli), che sembra non essere stato altra cosa. Questo Sositeo, ed il suo componimento, del quale non si conservò una riga, furono argomento di una lunga ed aspra contesa tra due rinomati autori del secolo decimosesto (1), i quali da amici divennero nemici, e si lanciarono l' uno contro dell' altro parecchi scritti assai pungenti ed acerbi sulla quistione di sapere, se quell' antico poeta, che niuno conosce, nè può conoscere, fosse nato in Siracusa, in Alessandria o in Atene; se fossero parecchi od un solo di quel nome; se vivesse ne' tempi di Tolomeo Filadelfo, o di Tolomeo Filopatore; se fosse un poeta comico o tragico o lirico, o in tutti siffatti generi ad un tratto; se *là Litiersa* o 'l *Dafni* fossero due diversi componimenti, o un solo, e se fosse una tragedia, una commedia o un' egloga. Dopo molte scritture, argomentazioni e scambievoli ingiurie, i due dotti si rappacificarono e pretesero di essere d' accordo; se non che la questione rimase egualmente oscura, e per buona sorte egualmente di poco momento che prima. Da quanto si può dire o scrivere intorno a siffatta materia risulta al più, che un poeta per nome *Sositeo*, scrisse un dramma, che si tiene per pastorale, e che conseguentemente questa ragione di drammi non era ignota ai Greci (2). Allora non sarebbe del tutto vero che il dramma pastorale fosse d' invenzione italiana; ma non essendovi rimasta orma veruna di ciò, che i Greci hanno potuto dettare in un tal genere, un siffatto ritrovamento è una vera invenzione.

Risalendo sino al quindicesimo secolo, si può avere come il primo tentativo che ne fu fatto, la Favola intitolata *Cefalo* o l' *Aurora* di Niccolò da Correggio (3); questo principe il

---

(1) Francesco Patrizj e Jacopo Mazzoni.

(2) V. la *Vita di Giacomo Mazzoni*, scritta dall' abate Serassi, Roma, 1790, in 4.°, ed il Quadrio, t. V, p. 387.

(3) Niccolò da Correggio Visconti, nato nel 1450, morto nel 1508. Il Quadrio, t. V, p. 397, lo confuse male a proposito con Niccolò dalla Correggia, governatore di Reggio prima del conte Bojardo. V. su Niccolò da Correggio, Tiraboschi, *Bibliot. Modanese*, t. II, p. 103—135.

quale univa l'amore delle lettere al valore nell'armi, la dedicò al duca Ercole I, suo zio, che la fece rappresentare a Ferrara nel 1487 (1): essa è ripartita in cinque atti, e scritta in ottave, intrammischiate talvolta di terzine. Si noverano anche tra i saggi del medesimo genere le stanze pastorali intitolate *Tirsi* del conte Castiglione, (2) ch'egli compose insieme col suo amico Cesare Gonzaga: a queste ottave dialogizzate tra tre pastori (3), sono frammesse una canzonetta, un coro, ed una danza moresca. Gli autori la recitarono, nel 1506, pastoralmente, innanzi alla duchessa d'Urbino, alla quale sono dedicate (4); ma, propriamente parlando, altro non sono che un'egloga alquanto più del solito ampliata, e nulla vi potè servire di modello, fuor solamente che gli encomj dati alla duchessa ed alla sua corte, sotto figure ed immagini conformi al costume pastorale.

La prima pastorale drammatica che offrì un'azione da poter essere rappresentata, fu fatta, al dire del Fontanini (5) dal Transillo in Sicilia, per una festa nuziale, data da don Garzia di Toledo, nel 1529, in Messina, con una magnificenza straordinaria. Lo storico della Sicilia, il quale diè la descrizione di quella festa (6), dice che il componimento del Tansillo era una spezie di egloga pastorale, che comprendeva le lamentanze di amanti, i quali volevano darsi morte, ed il comando d'una leggiadra Ninfa, che li restituisce alla vita ed alla speranza. Il Fontanini si duole, che non ve ne sia altra traccia fuori di questo passo di una storia mal nota, e crede che quell'opera del

---

(1) Stampata in Venezia, con una Psiche del medesimo autore, da Giorgio Rusconi, nel 1515.

(2) Autore del Cortigiano di cui parleremo in appresso.

(3) *Iola, Tirsi e Damete*.

(4) Stampate la prima volta dai figliuoli d'Aldo, Venezia, 1553. in 8.°

(5) *Aminta difeso*.

(6) L'abate Maurolico. Il suo libro è intitolato: *Rerum sicanicarum compendium*. Alcuni particolari di quelle feste e di questa rappresentazione vi sono tolti; ma sono rimasi nelle Miscellanee di Stefano Baluzio, t. II, p. 337. V. *Am. difeso*, loc. cit.

Tansillo non abbia veduto la luce, e che il manoscritto sia andato smarrito (1).

Ma il dotto Apostolo Zeno dimostrò con più fortunate investigazioni, che quella doglianza era mal fondata, che il componimento del Tansillo esiste, e che non è per niun conto una pastorale drammatica regolare, che possa aversi pel primo esemplare di questo genere. Esso fu stampato in Napoli, ed è intitolato *I due Pellegrini* (2). Filauto ed Alcinio ridotti alla disperazione, l' uno perchè la morte gl' involò l' amante, l' altro perchè la sua gli ha anteposto un rivale, si mettono in via, ciascuno per parte sua, e, scontratisi in una foresta, si narrano la cagione dei loro affanni, e deliberano di togliersi la vita. Filauto era sul punto di appiccarsi ad un albero, allorchè n'ode uscire la voce di colei, di cui piange la morte: essa lo svolge dal suo proposito, conforta anche l' altro compagno d' infortunio, comanda loro di vivere, e li rimanda amendue a Nola, dove troveranno la felicità. L' anima della Ninfa ritorna poscia al cielo, accompagnata dagli angeli.

E' questo, come si vede, un lungo dialogo, non altro, tra i due viaggiatori, sino al tempo in cui l' anima nascosta nel tronco dell' albero si fa udire. Esso è scritto in versi di vario metro, con istile elegante e puro, ma alquanto ammanierato, come tutto ciò che uscì dalla penna del Tansillo. Nei mille dugento versi e più, che comprende, non v' ha nè azione, nè atti, nè scene; pure vi si scorgono ad un tempo tutte le qualità della pretesa commedia pastorale descritta dallo storico della Sicilia, i lamenti dei due amanti, il loro pensiero di darsi la morte, ed in fine il comando della bella Ninfa, che li restituisce alla speranza ed alla vita. Cotali notizie non sono soltanto bibliografiche, ma distruggono un errore, che s' intro-

---

(1) *Ub. supr.*

(2) *I due Pellegrini di Luigi Tansillo*. Napoli, Lazzaro Scorriggio, 1631, in 4.°, ristampata di poi sull'esemplare diventato rarissimo, che era nelle mani di Apostolo Zeno, in fine delle opere del Tansillo, Venezia, Fr. Piacentini, 1738, in 4.°.

dusse nella storia letteraria, che il Quadrio ripetè sull' asserzione del Fontanini, e, che senza l' osservazione d'Apostolo Zeno, che richiamo qui alla memoria, potrebbe continuare ad esserlo dopo que' due dotti autori. Ritorno ai primi tentativi, che furono fatti per dare al teatro italiano la pastorale drammatica.

Giambatista Giraldi compose nel 1545, in Ferrara, la sua *Egle*, ch' ei chiamò *Satira* dal nome e dalla condizione de' suoi principali personaggi. Gli Dei delle selve, i Fauni ed i Satiri, innamorati delle Ninfe dei boschi, non avendo mai potuto commovere il loro cuore, ricorrono ad Egle, amante del buon Sileno, la quale, com' egli, non si dà altro pensiero che di godere dei piaceri della vita: essa promette di adoperarsi in loro favore. Le Oreadi, le Driadi e le Napee si apparecchiano a seguir Diana alla caccia. Egle si fa a volerle persuadere della scipitezza di quel tenore di vita, dicendo loro che farebbero assai meglio, se si gettassero nelle braccia degli Dei silvestri, da cui sono amate. Le Ninfe rispondono con fierezza alla lodatrice dei piaceri di Venere e di Bacco; esse antepongono a quelle vergognose debolezze la loro quiete e la loro castità. Egle ragiona sull' uno e sull' altro punto, e dimostra che il mondo andrebbe in ruina, se tutte le dee e le mortali pensassero in quella guisa.

Non potendo convincere le Ninfe, tende loro un' insidia. Gli Dei delle selve, dice loro, disperati per la vostra crudeltà sono risoluti di abbandonare l' Arcadia, ed i loro figliuoli; i piccoli Fauni, ed i piccoli Satiri resteranno privi di sostegno e d'aiuto. Le Ninfe, mosse a compassione, promettono di mettere tutto in opera per mantenerli in vita; e, quando esse ritornano dalla caccia, la maliziosa Egle presenta loro la piccola e numerosa famiglia, ch' ella all' uopo ammaestrò. Le Ninfe acconsentono a servir loro di madri con questo che siano sommessi, ed in crescendo non diventino dissoluti come i loro genitori; e vanno di nuovo la sera a scherzare liberamente coi piccoli Fauni e coi piccoli Satiri, giacchè la fuga dei grandi le liberò da ogni timore. Questo era il punto, a cui Egle volea

condurle: ella colloca in aguato dietro gli alberi i Satiri, i Fauni ed i Silvani. Le Ninfe tornano coi fanciulli, ed incominciavano le loro danze ed i loro giuochi, allorchè gli Dei delle foreste si slanciano fuori come folgori. Le Ninfe spaventate fuggono nei boschi, gli Dei le seguono, le raggiungono, e credono d'avere in pugno la vittoria, quando tutto ad un tratto le Ninfe sono trasmutate in alberi, in ruscelli, in fontane. Questo miracolo è narrato da Pane, che tiene in mano le canne, colle quali farà un flauto pastorale, e che erano non ha guari la bella e cruda Siringa.

Non vi sarebbe oggigiorno un gran merito nell' ordire una favola somigliante: ma non ci dee cadere dalla mente, che era circa alla metà del sestodecimo secolo. In questo dramma, scritto in versi sciolti, e mescolato di cori, avvi dell'immaginativa, molta conosceuza della mitologia, e della filosofia degli antichi, e sovente ancora della poesia e dell' estro, specialmente nei cori. L'autore, il quale occupa, come si è veduto, un seggio distinto tra i poeti tragici, fe' prova di cotale novità, che tiene il mezzo tra la maestà della tragedia e la festività della commedia. Esse era, come viene indicato dal titolo, una commedia satirica, giusta il significato, che gli antichi davano a siffatto nome, anzichè una vera pastorale. Antonio dal Cornetto, compositore in quei tempi poco rinomato, fece la musica dei cori, ed il dramma fu rappresentato due volte alla presenza di Ercole II, ma a spese degli scuolari di leggi dello Studio di Ferrara (1). Questo tentativo ebbe dunque buona riuscita; se non che esso era di tal fatta da non poter essere ripetuto, ed il Giraldi non ebbe imitatori.

Nove anni dopo, nel 1554, Agostino Beccari, da Ferrara, dettò la sua favola pastorale detta *il Sacrifizio*, il più antico esemplare che si abbia di questa piacevole maniera. Alfonso, soprannominato della Viola, fece la musica dei cori, e fu recitata con gran pompa nel palazzo di Don Franceso d'Este, in-

(1) Fu stampata senza nome di luogo e senza data, ma, secondo ogni apparenza, in Ferrara, e nello stesso anno 1545.

nanzi al duca Ercole II, a' suoi due figliuoli ed a tutta la corte (1), e lo fu di nuovo nel 1587 in Ferrara in occasione di due illustri nozze (2). L'autore, quale lasciò poche altre opere, morì tre anni dopo (3) in età forse di ottant' anni. Tutta la sua gloria letteraria, e n'è una di fatto, si è di avere arricchito, d'una nuova ragione di drammi il teatro italiano. La scena del *Sacrifizio* è in Arcadia. Gli amori di tre pastori e di tre Ninfe pervengono ad un felice scioglimento, a dispetto di un satiro, Che mette in opera ogni piacevole artifizio per entrare nella grazia delle tre Ninfe, le quali si fanno tutte e tre beffe di lui. Questo satiro è il solo personaggio comico del dramma; la sua allegria va talora sino alla indecenza, e tiene più dei costumi di quei tempi, che di quelli di un cotal genere. In generale l'intreccio è debole come lo stile, il quale è soltanto sostenuto da frequenti comparazioni, ma soventi volte inopportune. Questa pastorale non sarebbe gran fatto stimata, se non fosse stata la prima: ma appunto perchè fu la prima, ha più difetti e meno bellezze delle altre che vennero dopo (4).

Nove anni volsero ancora, anzi che un secondo dramma di tal ragione fosse rappresentato in Ferrara, e fu l'*Aretusa* d'Alberto Lollio, recitata nel 1563, alla presenza del duca Alfonso II, e del cardinale Luigi, suo fratello (5); il medesimo maestro, Alfonso della Viola, fece la musica dei cori, ed è da notare che anche di questa rappresentazione fece la spesa l'Università degli scolari delle leggi (6). Fecero pur eglino la spe-

(1) Venne alla luce nel 1555, in 8., in Ferrara, e fu dedicata alle due Principesse Lucrezia e Leonora di Este.

(2) Le une di Girolamo Sanseverino Sanvitale, marchese di Colorno e conte di Sale, con Benedetta Pia; le altre di Marco Pio, signore di Sassuolo, e fratello di Benedetta, con Clelia Farnese.

(3) Agosto 1490.

(4) Tiraboschi, tom. VII, part. III. p. 151.

(5) Nel palazzo di Schivanoja.

(6) Il titolo del dramma, conservato manoscritto nella biblioteca del canonico Baruffaldi, ha queste parole: ,, *Fece la spesa la università degli scolari delle leggi* ,,; Stampato in Ferrara nel 1564, in 8.

sa, allorchè nel 1567 fu rappresentato, colla musica del medesimo maestro, alla presenza dei medesimi principi, *lo Sfortunato* favola pastorale di Agostino Argenti gentiluomo ferrarese. (1) E' questo il nome del pastore che è il principale personaggio della favola. Due altri pastori, tre ninfe e tre caprari, la cui ilarità alquanto grossolana ed il libero umore fanno contrasto colla lamentevole tenerezza di quei tre pastori eroici, formano tutto l'intreccio. Le scene sono il più delle volte lunghe querimonie e discussioni d'amore, ed una spezie di egloghe uniformi senza calore e senza varietà. Non si scorge qual musica Alfonso della Viola vi abbia potuto fare, perocchè è tutta in versi endecasillabi sciolti, e non vi hanno cori tra l'uno e l'altro atto. Ciò non pertanto riscosse gli stessi applausi del *Sacrifizio* se non che li dovette per avventura alla maestria ed alla rinomanza di un attore. La parte principale fu sostenuta dal celebre comico Battista Verato, che fu chiamato il Nuovo Roscio, nome che fu dato a tutti gli attori moderni, i quali salirono in qualche rinomanza.

La riuscita di questo terzo tentativo, che attirò gran frequenza di spettatori, ma nel quale, come nei due altri, l'arte era ancora nell'infanzia, avrebbe per avventura avuto niente ancora di decisivo, se tra i numerosi spettatori non si fosse trovato uno di que' rari e fecondi ingegni, nei quali ogni germe si sviluppa, ed a cui il più lieve sbozzo dà l'idea d'un quadro perfetto. Il Tasso, il quale non oltrepassava in allora i ventitre anni, ma che aveva già messo in luce il suo *Rinaldo*, e composti parecchi canti della *Gerusalemme liberata*, si trovò alla rappresentazione di quel dramma da scolaro. Mentre che la folla vi vedeva soltanto una lunga egloga ripartita in atti ed in scene, come il *Sacrifizio* e *l'Aretusa*, il Tasso vi scorse i primi tratti di un arte novella; scorse in quello che riguardavasi come l'egloga perfezionata, gli elementi, e per modo di esprimermi,

(1) Stampata in Venezia dal Giolito, nel 1568, in 12. Agostino, fratello di Borso degli Argenti, o Arienti, morì il 21 agosto 1576. V. il suo articolo nel Mazzuchelli, *Scritt. d'Italia*.

la materia prima, che egli era destinato a mettere in opera, ad ampliare ed a perfezionare.

Ma altre cure, la composizione del suo poema, la morte del padre, il suo viaggio in Francia, gli tolsero di mandare a fine un tal pensiero, senza rimoverlo dalla sua mente. E' verisimile che da quel tempo mirò ad un doppio scopo, nel rileggere che faceva continuamente gli antichi poeti, e che, nel raccogliere immagini, comparazioni, espressioni create, fiori poetici d'ogni maniera, che andava collocando nella sua Gerusalemme, metteva in serbo quelle le quali potevano accomodarsi all'altro suo disegno; per modo, che cinque anni dopo, allorchè nello spazio di due mesi compose il suo Aminta, il quale restò il più perfetto esemplare del genere pastorale, non fè senza dubbio che recare ad effetto un disegno preparato, e mettere in opera materiali tenuti in serbo da lungo tempo.

La favola è semplicissima; l'azione principale è sì poco ingombra di episodj, che vi volle tutta la ricchezza dell'ingegno dell'autore, e tutte le malie della sua locuzione per farne un dramma d'una ragionevole estensione, e perchè un tale dramma, che è assai breve, non avesse a parer lungo soverchiamente. Aminta, pastore, nipote di Pane è acceso di Silvia, la cui madre è figliuola del Fiume, che bagna la campagna, che è il luogo della scena. Questo luogo non è determinato, ed il nome del fiume è a bella posta omesso. Il poeta, dando a' suoi due principali personaggi per antenati un Fiume ed il dio Pane, ebbe soltanto in animo d'indicare che sono due pastori eroici, i quali debbono essere al di sopra degli altri e pei sentimenti e per la favella, nel medesimo modo che lo sono per l'educazione e per la nascita. Malgrado cotale origine mitologica e cotali segni di antichità, l'azione è affatto moderna, perocchè il Tasso ritrasse se stesso sotto il nome di Tirsi, amico d'Aminta: essa è supposta accadere nei dintorni di Ferrara; il fiume Po, la corte del duca Alfonso, l'isola deliziosa di Belvedere, vi sono chiaramente disegnate.

Aminta e Silvia, cresciuti insieme dalla puerizia, non si separarono mai ne' loro giuochi, ed esercizj fanciulleschi. A

poco a poco l'amore entra nel cuore del pastorello, ed un bacio che ottiene con inganno, ne accresce il fuoco, che non può più tenere nascosto: ma la confessione che ne fa, move a sdegno Silvia, la quale lo discaccia lungi da se, e non lo vuol più nè vedere, nè udire. Tirsi, a cui Aminta confida le sue pene, dispone a suo favore Dafne, la quale adopera i suoi buoni uffizj a dover movere a pietà di lui Silvia, sua amica. Silvia ha in animo di andare a bagnarsi in una fonte di Diána; Dafne ne fa avvisato Aminta, e lo conforta a recarsi colà e cogliere la ninfa nell'atto che si tufferà nell'acqua. Aminta sta da principio infra due, e poscia si delibera, si conduce alla fonte, e trova Silvia tutta nuda, ma legata ad un albero da un satiro, che è per farle violenza. Lancia un dardo al Satiro, il quale abbandona la sua preda e fugge: slega timidamente la ninfa, che si dà tosto a fuggire, e dileguasi senza che egli ardisca di tenerle dietro.

Era desolato di aver perduta quell'opportunità, e Dafne si faceva a consolarlo, allorchè Nerina accorre; e fa loro noto che Silvia, la quale aveva riparato ad una capanna, non sì tosto fu rivesita che volle movere per la caccia, e che, inseguendo un lupo da lei ferito, erasi inoltrata in un bosco; Nerina avea potuto soltanto seguirne le tracce da lontano, e l'avea perduta di vista, quando, cercandola nel più folto del bosco, avea veduto tutto ad un tratto in terra il suo dardo, e poco lungi il bianco velo in cui teneva avvolti i capelli, ed in fine sette lupi che leccavano del sangue sparso intorno ad ossa nude di carne. Tutto le dà a credere che abbiano divorata Silvia, Aminta lo crede anch'egli, non vuole più sopravvivere a colei che ama, e fugge, fermo di morire.

Intanto Silvia, campata dal pericolo, narra ella stessa il caso dei lupi, del suo dardo e del velo; le vien detta la disperazione d'Aminta, e la sua risoluzione di togliersi la vita. Il suo cuore è commosso a siffatto argomento d'amore, e vuol correre con Dafne sulle tracce dell'amante, e, se è in tempo ancora, salvargli la vita. Un pastore viene a raccontar loro di avere veduto l'infelice Aminta correre verso il fiume, e preci-

pitarsi da un' alta balza nell' acque. Silvia addolorata si pente dei mali, che gli fe' sostenere, e move a cercare nel fiume i suoi miseri avanzi per prestar loro gli ultimi uffizj. Ma la morte aveva pure risparmiato Aminta; un saldo fascio di rami gli avea fatto ritegno, sì che era caduto appiè dello scoglio, ove rimase tramortito. Silvia arriva nel tempo che i pastori lo richiamano alla vita; il suo cuore già ammollito dalla pietà non sa più frenarsi, e, quando Aminta si risente, trovasi nelle braccia di lei, che lo copre di baci e di lagrime. Le prove d' un sì tenero amore sono terminate, e l' Imeneo assicura la felicità dei due amanti.

Questo argomento, comecchè romanzesco, è fuori di dubbio assai semplice, e lo è tanto più, in quanto che l'azione non viene rappresentata, ma si passa tutta in dialoghi ed in narrazioni. La favola è condotta con naturalezza ed arte; gl'incidenti nascono gli uni dagli altri; i caratteri sono ben delineati; i concetti, i sentimenti pieni di delicatezza, i costumi pastorali fedelmente conservati, la dizione pura, elegante e facile, lo stile seducente, sempre poetico, e ciò non pertanto quasi sempre semplice e schietto, sparso di piacevoli imitazioni d'Anacreonte, di Mosco, di Teocrito, di Virgilio; imitazioni che sovente si scorgono a mala pena, e sembrano dettate dalla natura istessa, nel medesimo modo che lo furono a quegli antichi poeti, e rifuse insieme con tale artifizio, che l' artifizio istesso sparisce. Se i costumi pastorali sono mantenuti, essi sono però quelli de' pastori eroici, di que' figliuoli di Fiumi e di Dei campestri, che si danno più pensiero dei loro affetti, che delle loro gregge; ed anche il loro linguaggio è altro da quello de' contadini o dei pastori volgari. Essi parlano ed operano non come i pecorai di Teocrito ma come i pastori d' Eliodoro e di Longo. Il Tasso, ebbe anche cura di rispondere nel suo prologo ingegnoso ad ogni obbiezione ragionevole, che gli potesse venir fatta. L' Amore sotto spoglie pastorali, fugge le noie dell' Olimpo e delle corti, ove sua madre vuol ch' egli alberghi; egli antepone i campi e le foreste, e pensa di ferire il cuore della più cruda Ninfa che mai seguisse il coro di Diana; a fare un tal colpo,

viene a mescolarsi coi pastori ed a prender parte ne'loro diporti, e dice:

> Queste selve oggi ragionar d'amore
> S'udranno in nuova guisa: e ben parrassi
> Che la mia Deità sia qui persente
> In sè medesma e non ne' suoi ministri.
> Spirerò nobil sensi a rozzi petti;
> Raddolcirò delle lor lingue il suono;
> Perchè ovunque i' mi sia, io sono Amore
> Ne' pastori non men che negli eroi;
> E la disuguaglianza de' soggetti,
> Come a me piace, agguaglio: e questa è pure
> Suprema gloria, e gran miracol mio,
> Render simili alle più dotte cetre
> Le rustiche sampogne

Vi è dunque, poeticamente parlando, altrettanto di verisimiglianza, quanto di allettamento nella locuzione dell' *Aminta*. La perfezione di questo stile è così universalmente approvata che pare inutile l'aggiungere cosa veruna a ciò che sanno le persone più profonde nella lingua italiana, ed a ciò che credono di sentire quelli ancora, che la cominciano ad imparare. E' chiaro che il Tasso prese per modello lo stile adoperato da Sperone Speroni nella sua tragedia di *Canace* (1); che imitò non pure quella continua eleganza, quella preziosa scelta di vocaboli quella varietà di foggie e d'immagini, ma ancora quella facile ed armoniosa mescolanza di versi disuguali, della quale lo Sperone aveva fatto uso nella poesia drammatica (2). Ma è pure evidente che quasi tutte cotali qualità erano difetti in una tragedia, ed in un soggetto così tetro e così terribile; che all' in-

---

(1) V. sopra, p. 57 e seg.

(2) Il Tasso, scrivendo l'*Aminta* aveva per siffatto modo nella mente la *Canace* che si leggono nell'uno versi intieri dell'altro. Tale è soprattutto il seguente;

> Pianti, sospiri e dimandar mercede.

(*Aminta*, att. I, sc. I, e *Canace*, att. IV, sc. 2.)

contro sono convenevolezze in un dramma pastorale, ed in un soggetto quale è l' Aminta.

Non avvi quasi scena, in cui non sianvi brani, che alletti-no da impararli a mente senza avvedersene. La prima ne ab-bonda per avventura più d'ogni altra. Dafne, che oltrepassò già l' età della tenerezza, (Atto I. sc. I.) dà alla cruda Silvia dei consigli, i quali, se non sono ammaestramenti di saviezza, so-no però quelli dell' esperienza. Ella paragona ai diletti, che la giovine sua compagna le vanta, agli esercizi dell' arco e della caccia, la mutua gioia e le inesprimibili voluttà dell' amore, e le predice che si pentirà un giorno di avere inutilmente speso i suoi piu begli anni. Alla sicurezza, che Silvia mostra di non dover mai andare soggetta ad un tale pentimento, oppone il proprio esempio. Ella pure fu non meno giovane, bella e sel-vaggia; la costanza, la paziente fedeltà d' un amante l' aveano finalmente vinta, el'ombra d'una lieve notte mostrato aveale più, che non aveale mostrato il lungo corso e 'l lume di mille giorni. Allora avea dato l'addio agli esercizi di Diana per darsi all'amo-re tutta quanta. Così spera vedere un giorno il fedele Aminta di-mesticare la rozza salvatichezza di Silvia ed ammollire il suo cuore.

Silvia rigetta lungi da se questa speranza; nè egli nè al-tro pastore potranno piegarla mai. Ogni amante insidia quella castità, che le è cara sovra ogni cosa; ogni amante è suo nemi-co. Dunque, le dice Dafne,

Stimi nemico
Il monton dell' agnella?
Della giovenca il toro?
Stimi dunque nemico
Il tortore alla fida tortorella?
Stimi dunque stagione
Di nimicizia e d' ira
La dolce primavera?
Ch' or allegra e ridente
Riconsiglia ad amare
Il mondo e gli animali,

E gli uomini e le donne? E non t' accorgi
Come tutte le cose
Or son innamorate
D' un amor pien di gioia e di salute?

E qui piglia a descrivere gli amori degli uccelli, dei quadrupedi, degli animali più feroci, ed anche delle piante che non hanno sentimento, della vita per l' olmo, e di tutti gli alberi per la loro spezie. In mezzo di quel concento d' amore, che risuona in tutta la natura, Silvia sola sarà insensibile? E ciascuna parte di cotal lite, ciascuna di quelle attraenti descrizioni termina con un leggiadro intercalare, che gli autori del *Pastor fido* e dell' *Alceo*, e di alcune altre pastorali hanno imitato:

Cangia, cangia consiglio
Pazzarella, che sei (1).

Una giovane Ninfa insensibile, e che è ferma di esserlo sempre, una pastorella di più matura età, la quale la conforta a dare orecchio all' amore, ecco l' argomento di questa scena, che è lunga, e sembra breve, tanto ella è ricca di dipinture, di contrasti, di poesia e di affetto. La seconda non lo è meno; essa è più lunga, e niuno se ne avvede, tuttochè la materia non sia in apparenza più feconda. Aminta si dispera, e vuol morire, perchè non può aprirsi la via al cuore di Silvia, e Tirsi lo consola, e s' ingegna di metterlo in isperanza: nulla v' ha di men nuovo e di meno comune. Ma, dopo alcuni affettuosi lamenti, Aminta fa la dipintura del tempo felice della sua infanzia, ch' ei passò al fianco di Silvia, dei loro giuochi innocenti, e dei gradi per cui passò la sua tenerezza per lei, la quale, cam-

(1) Lascia, lascia le selve,
Folle garzon, lascia le fere ed ama.
(Guarini, *Pastor fido*, att. I, sc. 2.)
Cangia, cangia pensiero ec.
(Ongaro, *Alceo*, att. I; sc. 1.)
Prendi, prendi partito,
Clori, d' amar chi t' ama.
Bracciolini, *Amoroso Sdegno*, att. I, sc. 1,

biando natura coll' età, diventò finalmente amore. Viene in appresso il piacevole racconto della puntura d'un' ape sulla guancia di una delle loro giovani compagne, sanata da un bacio e dalle parole magiche di Silvia: dell' astuzia ch'egli adopera per trarre sulle sue labbra l' incanto delle medesime parole, ed un simile bacio; dell' aumento che avea preso il suo amore, della confessione che era stato costretto di farne, e degli inflessibili rigori che, ne seguirono. Scorgesi qui una nuova testimonianza della virtù d'imitare gli antichi, che fu in tutti i sommi poeti moderni. Questo ameno quadro è tolto tutto intero dal romanzo greco di Achille Tazio, intitolato *Amori di Clitofone e di Leucippe*. La puntura, le parole incantate, la sottile malizia, il bacio, tutto vi si trova: ma i versi deliziosi del Tasso non vi sono.

Quale sarà la risposta di Tirsi? Qnali argomenti opporrà egli alla disperazione d' Aminta? Insistendo sulle particolarità d' amore e di galanteria, come fuggir la scipitezza e la noia? Il Tasso seppe ingegnosamente uscire di questo impiccio. Sotto il nome di Tirsi mette se stesso sulla scena; fa di que' giovani pastori due amici delle Muse, e conduce con artifizio nel loro conversare alcuni tratti satirici contro un poeta tenuto in credito, del quale aveva a lagnarsi, ed encomj delicati d'un altro poeta, al quale volea rendersi grato, del duca suo mecenate, delle principesse sue protettrici, di tutta la corte, alla cui presenza il suo dramma fu recitato: tutto questo è guidato con grande maestria e naturalezza. Per quanto Tirsi dica all' amico onde farlo entrare in isperanza, tutto torna vano, e perchè? perchè il saggio Mopso predisse ad Aminta la sua cruda ventura, Di quale Mopso tu parli? Lo interrompe Tirsi:

Di quel Mopso
Ch' ha nella lingua melate parole,
E nelle labbra un amichevol ghigno,
E la fraude nel seno, ed il rasoio
Tien sotto il manto (1)? Orsù, sta di buon cuore,

(1) Disegna qui Sperone Speroni, secondo la più parte degli in-

Che i sciaurati pronostichi infelici,
Ch' ei vende a' mal accorti con quel grave
Suo supercilio, non han mai effetto.

Allora narra quello che adivenne a lui stesso. Allorchè la prima volta gli venne talento di recarsi nella grande città posta in riva al fiume, si consigliò con Mopso, che gli dipinse coi colori più tetri la magnifica e splendida corte che vi riside, la malvagità de' cortigiani, gli artifizj e la maldicenza delle donne, i pericoli d' ogni maniera che vi s' incontrano.

Io n' andai con questo
Fallace antiveder nella cittade;
E, come volse il ciel benigno, a caso
Passai per là, dov' è 'l felice albergo.
Quindi uscian fuor voci canore e dolci
E di cigni, e di Ninfe e di Sirene,
Di Sirene celesti: e n' uscian suoni
Soavi e chiari, e tanto altro diletto,
Ch' attonito godendo ed ammirando
Mi fermai buona pezza. Era sull' uscio
Quasi per guardia delle cose belle,
Uom d' aspetto magnanimo e robusto,
Di cui, per quanto intesi, in dubbio stassi
S' egli sia miglior duce o cavaliero (1);
Che con fronte benigna insieme e grave,
Con regal cortesia invitò dentro,
Ei grande e 'n pregio, me negletto e basso.
Oh che sentii! Che vidi allora! I' vidi
Celesti dee (2), Ninfe leggiadre e belle;
Nuovi Lini ed Orfei, ed altre ancora
Senza vel, senza nube, quale e quanta
Agli immortali appar vergine Aurora,

---

terpreti, ma più verisimilmente Francesco Patrizii o Patrici, come notò Menagio. V. sopra t. VII, p. 26, nota.

(1) Il duca Alfonso II.

(2) Le principesse Lucrezia ed Eleonora, sorelle del duca.

Sparger d' argento e d' or rugiade e raggi;
E fecondando illuminar d' intorno
Vidi Febo e le Muse, e fra le Muse
Elpin sedere accolto (1); ed in quel punto
Sentii me far di me stesso maggiore,
Pien di nuova virtù, pieno di nuova
Deitate, e cantai guerre ed eroi,
Sdegnando pastoral ruvido carme.
E sebben poi, come altrui piacque, feci
Ritorno a queste selve, io pur ritenni
Parte di quello spirto: nè già suona
La mia sampogna umil come soleva;
Ma di voce più altera e più sonora,
Emula delle trombe, empie le selve.

Dà fine col pungere di nuovo Mopso a questo brano poetico, in cui si ammira non meno l' estro e lo stile del gran poeta, che la maestria che adopera, perchè lo stile non disdica al genere del suo componimento, e perchè questo squarcio lirico o eroico che si voglia, si rifonda con verosimiglianza nella composizione del poema pastorale. Una tale arte è tutta propria del Tasso, vero creatore di siffatto genere, nè più si vede in veruno de' suoi imitatori.

Celebre è il coro che termina il primo atto : e l' encomio del secol d' oro, non già pei benefizj, che la natura spandea largamente senz' arte e senza coltura:

Ma sol perchè quel vano
Nome senza soggetto,
Quell' idolo d' errori, idol d' inganni,
Quel che dal volgo insano
Onor poscia fu detto,
Che di nostra natura 'l feo tiranno,

---

(1) Credesi che il Tasso sotto il nome d' Elpino indichi Giamb. Pigna, oratore, istorico, poeta e segretario intimo e favorito del duca Il Tasso desiderava per più ragioni di farselo amico. V. di sopra, t. VII, p. 17.

Non mischiava il suo affanno
Fra le liete dolcezze
Dell' amoroso gregge;
Nè fu sua dura legge
Nota a quell' alme in libertate avvezze:
Ma legge aurea e felice,
Che natura scolpì, *s' ei piace, ei lice* . . . .

Tu prima, Onor, velasti
La fonte dei diletti,
Negando l' onde all' amorosa sete:
Tu a' begli occhi insegnasti
Di starne in se ristretti,
E tener lor bellezze altrui segrete:
Tu raccogliesti in rete
Le chiome all' aura sparte;
Tu i dolci atti lascivi
Festi ritrosi e schivi;
Ai detti il fren ponesti, ai passi l' arte;
Opra è tua solo, o Onore,
Che furto sia quel, che fu don d' Amore.

E son tuo' fatti egregi
Le pene e i pianti nostri.
Ma tu, d' Amore e di Natura donno,
Tu domator de' Regi,
Che fai tra questi chiostri
Che la grandezza tua capir non ponno?
Vattene e turba il sonno
Agli illustri e potenti:
Noi qui negletta e bassa
Turba senza te lassa
Viver nell' uso delle antiche genti
Amiam, che non ha tregua
Con gli anni umana vita, e si dilegua.

Amiam; che 'l Sol si muore, e poi rinasce;
A noi sua breve luce
S' asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

Questa morale, conforme a quella degli antichi, dovette tornare assai gradita in una corte gentile e galante, nella quale quella larva d'onore, nemica dei piaceri, si trovava per avventura più molesta che nel villaggio. Cotale invettiva contro di essa si riferiva fuor didubbio a circostanze particolari del poeta in quella corte, in cui è noto che il suo cuore non rimase più ozioso che il suo ingegno. Esse, all'interesse generale destato dal suo dramma, aggiungono un interesse particolare, che dovette essergli ancora più caro. Si può congetturare da un altro passo, che quest'ultimo interesse era debole ancora, che il Tasso, incerto di poterpiacere, sentivasi strascinato da un amore, contro il quale faceva prova di difendersi,o contro cui almeno voleva che se gli sapesse grado di essersi difeso; che nel punto di fissarsi, non gli spiaceva che si credesse aver egli ceduto fino a quel tempo all'universale tendenza verso le donne; si crederebbe in somma che voleva darsi un qualche pregio.

Questo suo pensiero sembra chiaramente indicato nella seconda scena dell'atto secondo. Dopo che Tirsi e Dafne hanno alquanto ragionato intorno all'amore d'Aminta, Dafne dice:

Ma non vogliamo noi parlare alquanto
Di te medesmo? Orsù, Tirsi, non vuoi
Tu innamorarti? Sei giovane ancora,
Nè passi di quattr'anni il quinto lustro (1),
Se ben sovviemmi, quando eri fanciullo.
Vuoi viver neghittoso e senza gioia?
Chè sol amando uom sa, che sia diletto.

Tir. I diletti di Venere non lascia
L'uom, che schiva l'amor; ma coglie, e gusta
Le dolcezze d'amor, senza l'amaro.

Daf. Insipido è quel dolce che, condito
Non è di qualche amaro e tosto sazia.

Tir. E' meglio saziarsi, ch'esser sempre
Famelico nel cibo, e dopo 'l cibo.

Daf. Ma non se 'l cibo si possede, e piace,

(1) Era questa appunto l'età del Tasso, il quale non toccava ancora i trent'anni.

E gustato a gustar sempre n' invoglia.
Tir. Ma chi possede si quel, che gli piace,
Che l' abbia sempre presto alla sua fame?
Daf. Ma chi ritrova il ben, s' egli nol cerca!
Tir. Periglioso è trovar quel, che trovato
Trastulla sì, ma più tormenta assai
Non ritrovato; allor vedrassi amante
Tirsi mai più, ch' Amor nel regno suo
Non avrà più nè pianti, nè sospiri.

Quando si pon mente alle sventure, alle quali il Tasso fu poco stante in preda, e che furono in parte cagionate dall'amore, duole che, in cambio di una simulata indifferenza, non ne abbia espresso una verace; si vorrebbe che avesse annunziata una ferma risoluzione di non lasciarsi vincere, invece di aver soltanto in animo, come sembra, di dare un prezzo alla sua disfatta. E' certo che in tutto l' Aminta si scorge un poeta giovane e sensitivo, il quale ha colto con ardente brama un argomento, dove può dar continuo sfogo all' affetto di cui è pieno. E' questa la principale cagione per cui avvi in esso maggiore semplicità e verità, e meno di ricercatezza nello stile che nella più parte delle altre scritture. Dico che ve ne ha meno, perocchè non lasciò del tutto cotale abitudine già nel suo spirito inveterata. Ne potrei recare in mezzo esempj (1), anche senza uscire di que-

---

(1) Come quando Dafne dice a Silvia:
E m' era
Mal grata la mia grazia, e dispiacente
Quanto di me piaceva altrui;
e quando Aminta dice a Tirsi, parlando delle sue gite a caccia:
Ma mentre io fea rapina d' animali,
Fui, non so come, a me stesso rapito, ec.,

Il filosofo Gravina allega un molto piu gran numero di cotali esempj, e trova riprensibili alcuni tratti, per cui non oserei di essere così severo, e la sua severità mi pare in fine essere affatto ingiusta, allorchè aggingne: ,, *E tante altre epigramme infilzate, che s' incontrano per quelle scene, sparse come il suo poema* (La Gerusalemme liberata) *di sentimenti tanto artificiosi e pedanteschi, che siccome all' affettazione del suo secolo convenivano, così poco alle perso-*

sto primo atto, in cui l' espressione dell' affetto ha in generale un sì grande allettamento e verità; se non che sono rari, ed il precetto che dà Orazio di non offendersi di lievi macchie in un poema, ove splendono molte bellezze (1), riceve qui la sua intiera applicazione.

La recita fattasene in Ferrara nel 1573, con sì vivi applausi (2) levò in gran voce l' Aminta, ma soltanto otto anni dopo la stampa ne fece risuonare tutta l' Italia, e si può dire l' Europa. (3) L' ammirazione fu generale, e la critica si tacque. In quel secolo, in cui essa avea sì grande impero, in cui si esercitava sovente sulle migliori scritture, come fece poco dopo sulla *Gerusalemme liberata* del medesimo poeta, non osò di attaccare l'*Aminta*. Si volse anche quasi intero il secolo seguente, senza che fosse bersaglio di alcuna censura un po' grave. Finalmente, nel 1693, un signore Napoletano di molto spirito, il duca di Teleso (4), lesse in un' adunanza accademica (5)

---

ne, al luogo ed alla scena pastorale consentono ,, (Della Tragedia, libro uno; p: 29.

(1) Verum, ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis. (*De art. poet.*)

(2) Una recita oltremodo magnifica ne fu pur fatta in Firenze, d' ordine del granduca Ferdinando I. Bernardo Buontalenti celebre architetto e ingegnosissimo dipintore ne avea eseguite al bene le macchine e le prospettive che al dire del Baldinucci furono in un tempo stesso esposte agli occhi ed alle orecchie de' nostri concittadini due singolarissime maraviglie, delle quali tanto ne volò la fama per tutta Italia che il Tasso recossi nascostamente in Firenze per conoscere il Buontalenti; ed appena salutatolo e baciatolo in fronte se ne rimontò a cavallo e a buon passo se ne partì, non senza rammarico del granduca, il quale desiderava di vederlo e di onorarlo. (*V. il racconto che, sul testimonio di Gherardo Silvano, ne lasciò scritto il Baldinucci* (Del prof. del disegno p. 11.) e *il Cenno che ne diè l' Ab. Serassi nel* suo Discorso sopra l'Aminta *posto in capo all'ed. in 4. che ne fece il Bodoni nel* 1789). Questo fatto fu espresso in un gran quadro a fresco tutt' ora esistente nella sala della casa Buontalenti in via de' servi posseduto non ha guari da Aug. Mezzeri. (X)

(3) V. sopra t. VII. p. 26. e 27.

(4) Bartolomeo Ceva Grimaldi, duca di Teleso.

(5) Nell' accademia degli *uniti* di Napoli.

una critica su questo poema fino a quel tempo universalmente rispettato. Lo attaccò da ogni parte (1), riprese il Tasso di non aver evitata una duplice azione, se non se cadendo nell'aridezza; d'aver condotto senza verisimiglianza il poco di azione che si permise; d'essersi egualmente scostato nei particolari dal decoro e dal verisimile; e recò innanzi un gran numero di brani in cui pretende provare che l'uno e l'altro sono oltraggiati. Lo imputò d'avere introdotto dei cori in una favola, che pertiene più alla commedia, che alla tragedia. A suo parere, i costumi pastorali son male osservati così nelle azioni come ne'discorsi; le sentenze difettano di giustezza, e sovente si contraddicono; la locuzione non è pura, e l'opera non fu dichiarata classica dagli accademici della Crusca, ec.

Il dotto Fontanini grande ammiratore del Tasso, non lasciò senza risposta una sì acerba critica, e, comunque la dica un mero scherzo di spirito ed un intertenimento accademico (2), come sembra essere stata in effetto, vi risponde assai seriamente, e fece sopra una dozzina di pagine di essa un intiero volume diviso in quindici capi (3), il quale sarebbe fuor di misura soverchio,

---

(1) Cotale critica, stampata prima separatamente, fu poscia inserita nella terza parte delle *Lettere memorabili*, pubblicate in Napoli da Bulifon, 1698, in 12.

(2) L'autore della critica comincia dall'allegare il motto d'Esiodo: „ *musicus musico*, *poeta poetae infestus.* „ Se prende la penna contro l'Aminta del Tasso, nol fa soltanto, dic'egli, per ubbidire ad un gran numero d'amici, ma per quella forza naturale che rende *il poeta nemico del poeta.* Nel medesimo tempo, che i suoi numerosi amici, cioè gli accademici *Uniti*, gli domandavano la censura dall'Aminta, ne domandavano l'elogio a Baldassare Paglia, dell'Ordine de' frati minori, il quale lo dettò in latino, e lo recitò nella medesima accademia, il 15 agosto dello stesso anno, senza aver veduto prima, come dice egli stesso la critica del suo competitore. Esso è stampato nel medesimo volume di Lettere, dopo lo scritto del duca di Teleso Quest'arringa pro e contro, comandata dalla medesima accademia, in effetto altro non era che uno scherzo, o, se così vuolsi, un esercizio accademico.

(3) *L'Aminta difeso ed illustrato* da Giusto Fontanini, Roma, pel Zenobi, 1700, in 8. La seconda edizione, Venezia, pel Coleti 1730, in 8°., è accompagnata da alcune *osservazioni d'un accademico fiorentino.* Questi è Uberto Benevoglienti, gentiluomo senese, che, al dire

se si restringesse a ribattere il censore; ma le questioni generali che tratta, le dotte digressioni in cui entra, i fatti rilevanti che illustra, fanno di questa confutazione una pregevole opera di critica; e tutti quelli che scrissero dipoi, sia intorno alla Vita del Tasso, ovvero intorno alla storia, letteraria, attinsero a questa difesa dell' *Aminta* utili notizie.

S' egli è vero che il Tasso si abbandonò meno in quest' opera, che in alcun' altra, a quell' affettazione di concetti e di stile di cui cesserò di fargli rimprovero allora solamente, che cesserò di dolermi che un sì bel genio abbia avuto ricorso a questo espediente degli scrittori, i quali non sono d' altro forniti che di spirito, non è men vero che i poeti i quali scrissero dopo lui drammi pastorali furono, più ricercati nelle loro sentenze, e più ammanierati nella loro locuzione, e che, se in questo dramma delizioso l' autore esce talvolta ancora da quella piacevole semplicità, dalla quale gli antichi, di cui è sì degno emulo, mai non si scostavano, avvi sotto questo aspetto assai meno spazio tra essi e lui, che tra lui ed i suoi numerosi imitatori, che si gettarono in folla in questo nuovo sentiero, dacchè fu loro aperto dalla luminosa riuscita dell' *Aminta*.

Quegli che vi si lanciò il primo, fu un poeta cieco, noto, come lo era stato il Cieco di Ferrara (1), pel nome della sua infermità unito a quello della sua patria, più che non lo è pel suo. Luigi Groto (2) chiamato più comunemente il *Ceco d' Adria*, che noi abbiamo di già annoverato tra que' poeti tragici e comici (3) i quali fan numero in queste due classi, senza che si rendano gran fatto singolari, merita di essere qui particolarmente considerato, non perchè le sue pastorali vogliano tenersi in maggior conto delle sue tragedie e commedie: ma sì perchè

---

del Apostolo Zeno, era in grande stima per la sua bontà e dottrina. (*Note alla Bibl. ital. del Fontanini*, t. I, p. 415,)

(1) V. sopra, t. V. p. 168.

(2) Il Tiraboschi, ed altri autori scrivono *Grotto*; ma nelle opere di questo poeta, stampate mentre viveva, e nelle sue lettere dedicatorie, vi si legge *Groto*.

(3) V. pag. 86. nota 1, e pag. 202. di questo volume.

in questo genere, che è tutto proprio degli Italiani, e di cui abbiamo diligentemente notati i primi passi, egli non solo scrisse poco tempo dopo il Tasso, ma vi si era messo alla prova dieci anni prima.

Luigi Groto era nato il 7 settembre 1541, in quell' antica città d'Adria, posta in capo al golfo, che ne avea preso il nome di Adriatico, da parenti nobili, ma poco facoltosi. Comecchè perdesse la vista otto giorni dopo la nascita, e più non la recuperasse, si applicò non pertanto con calore a' primi studj: se non che la straordinaria attitudine che dimostrava, fu male assecondata dall' abilità de' maestri. Dice egli stesso in una Orazione, ragionando delle difficoltà che la sua imperfezione gli opponeva nell' istruirsi, che, quando erasi messo sotto la disciplina di un nuovo maestro, gli diceva, che prima d' insegnargli, era bisogno che gl' insegnasse ad insegnargli (1). I progressi che fece, non ostante tutti siffatti ostacoli, e 'l primaticcio suo ingegno destarono una universale ammirazione; e la sua rinomanza fu altrettanto prematura quanto la sua virtù. L'eloquenza pareva in lui un dono naturale. Fin dall'età di quattordici anni fu destinato in due occasioni solenni (2) ad arringare pubblicamente in Venezia, dove il Casa e tanti altri prestanti oratori si erano segnalati. Venne applaudito, e ne fu per avventura cagione in parte l' estrema sua giovinezza e la sua infermità: pure in diverse occasioni, ed in varie città riportò i medesimi applausi.

Nato poeta, come era nato oratore, ambì i trionfi del teatro, che sono sempre i più lusinghevoli, e che lo erano maggiormente in quel rinascimento dell'arte. Inferiore agli altri poeti drammatici, che fiorivano allora a Ferrara, a Roma, a Firenze, procacciò nulladimeno agli abitatori dell' Adria dei diletti, che si gustavano soltanto nelle corti dei principi; e ne lo rimeritarono con grandi encomj. Nelle altre città dov'era

(1) *Orazioni di Luigi Groto, Cieco d' Adria*, Venezia, 1586, p. 35

(2) Nel 1556, quando la regina di Polonia si recò in Venezia, e nella creazione del doge Lorenzo Priuli.

chiamato nella qualità di oratore, in Ferrara, in Bologna, in Rovigo, riceveva le più onorevoli dimostrazioni di stima. Principesse, amiche delle lettere (1), si recavano a visitarlo, e gli facevano talvolta ricchi doni (2). Tuttavia rimase sempre povero, e la fortuna gli si mostrò sempre più liberale d'onori, che di ricchezze (3). Ancorchè cieco, non fu insensibile all'amore, come si scorge dalle sue rime, ed anche da' suoi drammi. In parecchi de' suoi prologhi confessa, che desidera soprattutto di piacere ad una donna crudele, che l'odia e lo fugge (4): le sue scene amorose sono trattate con molto calore; ma le laidezze, che vi sparge sovente, fanno credere, che non fosse in amore molto delicato.

All'arte di fare i versi univa quella di declamarli; abbiamo innanzi veduto (5) quali onori ebbe in Vicenza, nel 1585, quando vi andò a recitare la parte d'Edipo cieco. Era nel più gran vigore dell'età, quando, assalito in Venezia da improvviso malore, cessò di vivere il 13 dicembre dello stesso anno. Il corpo fu trasportato nella sua patria, dove gli si fecero magnifiche esequie, e dove la sua memoria è ancora onorata e cara. Le opere che lasciò in verso ed in prosa, sono piene di spirito; ma difettano d'arte più ancora che di buon gusto: abbondano di giuochi di parole, di metafore esagerate, e di tutti que' raffinamenti di stile, che furono in sì gran voga nel secolo seguen-

---

(1) Laura d'Este in Ferrara, Laura Gonzaga in Bologna, Isabella Pepoli a Rovigo. L. Groto dice in una delle sue lettere, che queste principesse visitarono sovente uno scrittore de' suoi tempi; il Tiraboschi pensa con ragione, che questo scrittore è Groto egli stesso. V. Tiraboschi, t. VII, parte III. p. 134.

(2) Come quando la regina di Polonia ch' egli aveva arringata in Venezia, lo presentò di un anello d'oro, ricco di pietre preziose. *Idem*, *ibid*.

(3) *Idem*, *ibid*.

(4) L'Autor di questa favola
Che (ancorchè Cieco) ama e desia ardentissima
Mente colei, che lui abhorre ed odia, ec.
(Prologo del *Pentimento amoroso*.)
In quello della *Calisto* ripete a un di presso la medesima cosa.

(5) Pag. 69. nota di questo volume.

te. Cotali difetti in niun componimento potevano essere tanto inopportuni, quanto nel dramma pastorale, e ne sparse a larga mano in esso, come in tutti gli altri generi di componimenti. Uom si lascia sedurre da quello che splende, e non si corregge dei vizj applauditi; ed i suoi cittadini d'Adria non avevano abbastanza discernimento per correggerlo de' suoi.

Il Pentimento amoroso e *La Calisto* sono le favole boschereccie, che di lui ci sono rimaste. L'abbozzo della seconda fu il suo primo saggio; era però sì informe, che lo rifece poscia quasi intieramente, e lo pubblicò solo parecchi anni dopo. Ma si cominci a parlare della prima.

La scena è in Arcadia, dove il dio Pane ritornò per dar fine alle contese che vi sono insorte, e correggere i vizj, che vi s'introdussero. Due pastori, Nicogino ed Ergasto, si contendono la Ninfa Dieromene, e ciascuno vuol esserne amato. Ergasto, respinto da lei, è amato da un'altra Ninfa, chiamata Filovevia (1), che lo insegue, gli chiede amore, lo importuna, e non ottiene che rifiuti. La mette alle più dure prove, e niente la disgusta. Dal canto suo non si perde mai d'animo neppur egli, e fa, a dover commovere Dieromene, nuovi sforzi non meno inutili dei primi. Nicogino perviene a toccare il cuore della Ninfa: essi si amano; si assidono sull'erbetta, e le istanze del pastore sono sì incalzanti, che non si può prevedere come andrà a terminare la scena, la quale è assai lunga, e finisce più decentemente, che non si era immaginato. I due amanti non si lasciano, che per rivedersi in breve: ma il geloso Ergasto tesse un inganno per metterli in discordia, e gli vien fatto. Una cosa gli dà ancora molestia, l'amore ostinato di Filovevia, ed immagina un mezzo di doversene sbarazzare, ed è di farle tagliar la gola, e ne dà l'incarico al suo capraio Melibeo, uomo rozzo, e capace per dappocaggine di fare un simile colpo. Sotto colore di cogliere un'erba, alla quale è unita una malìa, la condurrà entro la selva, le toglierà l'arco e le freccie, la legherà appiè d'un albero, la scannerà, porterà al padrone il coltello insan-

(1) Atto II.

gnato, e ne riceverà la ricompensa. Quest' ordine vien dato in sulla scena colle più minute particolarità, e col maggior sangue freddo, che dir si possa (1); e, che è più, si manda ad effetto, non però intieramente. La povera Ninfa disarmata, legata al tronco d' un albero, alla quale il capraio non tiene celato il crudele uffizio e da chi gli fu commesso, si lagna sì soavemente, si sottomette con tanta rassegnazione al suo destino, bacia con tanta tenerezza il coltello che dee segarle la gola, che a Melibeo non regge l' animo di ucciderla. Getta via il coltello, scioglie la vittima, e la conforta ad abbandonare quel paese, acciò non possa cadere nel suo padrone il sospetto, ch'egli le abbia lasciata la vita.

Ma questa trama ordita dalla scelleraggine di Ergasto, viene scoperta (2). Dieromene sgannata si pente della sua credulità, si rappacifica con Nicogino, ed è questo pentimento amoroso che diè il nome al dramma (3). Ergasto è conosciuto autore di tutto il male e dell' uccisione di Filovevia. Il dio Pane lo cita innanzi a se, e lo condanna a morte, quando tutto ad un tratto ritorna Filovevia; ritrovata dal capraio d' Ergasto, si getta a' piedi del Dio, e domanda di poter morire in vece di Ergasto,il quale ad un atto sì magnanimo resta finalmente commosso.Pane gli concede la grazia con questo che sposi colei, che volle far scannare; egli vi acconsente, ed ella è sì trasportata dalla gioia, che sviene: le si fanno recuperare i sensi smarriti; e questi due amanti si uniscono come gli altri, e come se avessero dovuto soltanto porre in dimenticanza qualche lieve querela, o un torto di poco momento.

Confessiamo schiettamente, che l' immaginare cotali ordigni d' un intrigo drammatico, e cotali effetti, sopportarli sul teatro, ed anche applaudirli è nell' autore e negli spettatori

---

(1) . . . . segale
Tosto le canne della gola e portami
Il coltel tinto del suo sangue.
(*Att. IV, sc. 1.*)

(2) Atto V.

(3) *Il Pentimento amoroso.*

non solo un argomento che s' ignorano le convenienze dell'arte, ma ancora che non si ha la più lieve idea di ciò che è delitto, e dell' orrore che deve inspirare. Poco monta il sapere come questo dramma sia scritto. Esso lo è non altrimenti che il seguente, sul tuono della commedia, in versi sdruccioli, come le commedie dell' Ariosto, ma non colla medesima eleganza, anzi coi difetti di locuzione, gli abusi di spirito, i giuochi di parole, ed i concettini che si rinvengono in tutte le scritture dell' autore. Lo fe' rappresentare nella sua patria, due anni dopo che l' *Aminta* fu rappresentato in Ferrara (1), e per avventura determinato dagli applausi che questo avea riscossi.

Ma anche prima che Alberto Lollio avesse data la sua *Aretusa* (2), e fin dall' età di venti anni il Cieco avea fatto prova di mettere sulla scena la favola galante di Giove e di Calisto. La rifuse del tutto venti anni dopo, e così rifatta fu recitata e messa in luce (3). Essa è citata in tutte le bibliografie; ma niuno si diè maggior pensiero di far conoscere questa pastorale di quello che si fosse dato di far conoscere la prima. La soverchia licenza n' è forse la cagione, ed è una ragione che vieta a noi pure di trattenerci troppo intorno ad essa, ma non di darne una lieve idea, non altrimenti che abbiamo fatto dell' *Assiuolo* (4), collo scopo sempre di mettere innanzi agli occhi i costumi di quel secolo senza fare oltraggio a quelli del nostro.

---

(1) Nel 1575. Ebbe in animo di pubblicarlo l' anno vegnente; la sua lettera dedicatoria ha la data del cinque marzo 1576, e ragiona della rappresentazione fatta l' anno innanzi: ma esso venne soltanto in luce a Venezia nel 1583, due anni dopo la prima edizione dell' Aminta. Il sig. Napoli Signorelli, (*Storia critica de' teatri* t. III, p. 280) pose mente soltanto a questa data che è sul frontespizio; e, supponendo che abbia veduto questo dramma altrove che nei cataloghi bibliografici non considerò la data della rappresentazione, la quale vi è pure, e dà a questa pastorale del Cieco d' Adria otto anni di esistenza di più.

(2) V. sopra, p. 220.

(3) Rappresentata nel 1561, e di nuovo coi cambiamenti nel 1582, stampata in Venezia nel 1586, in 12. L' autore della *Storia critica dei teatri*, si ristringe ad accennare quest' ultima data; eppure le due altre sono stampate in capo al dramma, dopo la nota de' personaggi.

(4) V. sopra p. 185.

La favola di Calisto è nota, e si sa che questa ninfa cara a Diana fu ingannata da Giove, il quale prese la figura della stessa Diana per ottenere da lei quello, a cui mirava in tutte le sue trasformazioni. Il giovane autore, prendendo questo soggetto da Ovidio, e mettendo in azione ciò che vi è soltanto narrato, tolse dall' *Amfitrione* di Plauto il mezzo di rinforzare quello che era già per se stesso un po' troppo gagliardo. Non meno che nell' *Amfitrione*., Giove è accompagnato da Mercurio, l'uno nascosto sotto la figura di Diana, l'altra sotto quella di Issea, la quale, dopo Calisto, è la Ninfa più ben affetta a Diana. Il suo uffizio è di vegliare intorno a Giove, acciò nè Diana, nè soprattutto Giunone lo vengano a disturbare. Ma questa parte inoperante non gli basta, ed è preso anch' egli da vaghezza di possedere una Ninfa che gli va a genio; l' innocente *Selvaggia* gli si dà ella stessa nelle braccia, concedendo all' audace Dio alcune piccole famigliarità, ch' ella crede di accordare soltanto ad una sua compagna.

Questo duplice intrigo era troppo semplice ancora, e l' autore vi aggiunse in prima due pastori innamorati di due Ninfe, poscia la vera Issea, della quale Mercurio prese la forma; quindi equivochi e sbagli somiglianti a quelli di Giove e d' Amfitrione, di Mercurio e di Sosia: finalmente Apollo esiliato dal cielo e rifuggito in Arcadia, sotto l' aspetto d' un pastore, aggiugne un filo di più alla tela. Egli ama Issea e la insegue, quando volgendosi ad Issea stessa, quando prendendo in iscambio Mercurio. Cotale triplice azione, in cui avvi non pertanto dell' unità, produce delle scene assai piacevoli; se lo stile del dramma fosse migliore e men licenzioso, se l' autore si fosse soltanto preso cura di velare coll' espressione quello che avvi sovente di alquanto lascivo sulla scena, si potrebbe annoverare, per lo meno quanto ai quattro primi atti, tra i più ameni di quell' età.

I tre numi vengono a capo de' loro disegni, e le loro narrazioni fanno noto agli spettatori le poche cose, che non accaddero sotto i loro occhi. Per iscioglimento, essi si danno a conoscere; Giove ottiene da Diana il perdono delle Ninfe, le quali

non possono però più rimanere tra le sue seguaci; li due antichi amanti di Calisto e di Selvaggia sono contenti di averle per mogli, anche quando sono fatti accorti dell'avvenuto: un povero pecoraio, che Apollo promette di arricchire, non è men pago di avere la mano d'Isea, e si vanno tutti e tre consolando di quelle spiacevoli avventure col pensiero, che interviene talvolta altrettanto a principi e gran signori. Questo fine era per avventura inevitabile: ma, a tacere dei tre mariti, si scorge troppo in quale abbietta condizione si trovino le tre ninfe degradate. Nè era piccolo difetto di questo dramma, che non poteva essere trattato senza scandalo, quello di non poter terminare senza il menomo disgusto.

Un'altra pastorale che venne in luce quasi nel medesimo tempo, si scostava, per altre singolarità, dalla natura amena e semplice che il Tasso aveva con tanto senno data alla sua. Negli *Intricati* d'Alviso Pasqualigo, rappresentati a Zara, e stampati poscia in Venezia, nel 1581, si vedevano due buffoni, l'uno spagnuolo, l'altro bolognese, parlare ciascuno nel proprio dialetto; e tutta la favola si aggirava intorno ad incantesimi ed opere magiche, che producevano soltanto situazioni non meno noiose che inverisimili (1).

l'Amarilli di Cristoforo Castelletti (2) si contiene meglio ne' confini e nella natura di un tal genere. Niente ci indica dove sia stata, o se sia stata rappresentata; ma essa venne stampata al più tardi nel 1581, giacchè nell'edizione del 1582 (3) l'editore fa menzione di una precedente (4). L'azione è condot-

---

(1) *Storia critica dei Teatri*, t. III. p. 281. Il pregevole autore, badando solo alle date della stampa, aggiugne che questo dramma altro non ha di notabile se non se d'aver preceduto il *Pentimento Amoroso* del Cieco d'Adria. V. intorno a ciò qui sopra, pag. 240, nota (3).

(2) Lo stesso, del quale abbiamo citato tre commedie, di sopra p. 201.

(3) Venezia, in 8°.

(4) Nella sua dedica, che ha la data di Roma, 8 luglio 1582, l'editore dice, che l'autore, avendo ritoccato la sua *Amarilli*, vi fece molti cambiamenti, e la rese assai diversa da quella che era prima, e glie la lasciò, acciò ne facesse qual cosa più gli era in grado, *onde volendola io*

ta con semplicità, ma senza artifizio; le scene sono slegate, e gli attori entrano ed escono per lo più senza motivo. Ma il difetto più grave sta nello stesso argomento, che è in sostanza inverisimile. Un pastore nell' isola di Candia, amante di una ninfa chiamata Licori, credendo che sia morta avvelenata da un rivale, abbandona la patria, mena per dieci anni una vita errante, e perviene alla fine, sotto il finto nome di Credulo, nelle terre della Toscana, dove s' innamora di Amarilli, perchè somiglia Licori da lui perduta. Amarilli ricusa di dargli orecchio: ella amò nel suo paese un pastore per nome Tirsi, e se gli vuol serbare fedele: ma quel Tirsi è appunto il medesimo Credulo; ed ella è quella stessa Licori, di cui pianse tanto la perdita, ed alla quale trovava Amarilli cotanto somigliante (1).

Cotale somiglianza, che trovò da principio, rende più difficile il credere che, nel vedere più da vicino Amarilli, sentendola parlare, a mille segni in fine, che non può avere dimenticati, non l' abbia conosciuta, e non siasi nè anco lasciata sfuggire qualche interrogazione, la quale avrebbe indispensabilmente condotto siffatto riconoscimento. Ma ella, che gli rimase cotanto fedele, che ne serbò sì costantemente la ricordanza, di che si ricorda ella dunque, se non è de' suoi lineamenti, de' suoi occhi, della sua voce, di tutta la persona? Dieci anni hanno potuto travisare ad un tal punto quello ch' ella ama, ed a cui pensa continuamente? Il tempo del riconosci-

---

ristampare, ec. Cinque anni dopo il Castelletti ritoccò di nuovo la sua pastorale, cambiò, tolse, aggiunse, fece in fine un' *Amarilli* affatto differente dalle due prime, e la diè al medesimo editore, che la fece di nuovo stampare in Venezia, presso i fratelli Sessa, 1587, in 12. Queste date non sono inutili in un' arte novella, come lo potrebbero essere nella tragedia o nella commedia, delle quali si avevano antichi esemplari, e le cui regole erano stabilite, e la via in qualche modo tracciata.

(1) Quello che sembra a noi del tutto inverisimile, non lo sembrava certo allora: perocchè abbiamo veduto di sopra, p. 193 alcun che di somigliante in una commedia stampata trent' anni prima, e ne vedremo ancora altrettanto qui appresso.

mento essendo in fine venuto, Credulo, nell' istante di darsi la morte, proferisce il nome di Licori; e questo basta per aprire la via alle dimande di Amarilli, alle sue risposte ed a tutto il restante. In questa scena, non meno che in tutto il dramma, i sentimenti sono veri e teneri, e talvolta ancora malinconiosi; e la dizione è assai migliore, più naturale, e più corretta che quella dei precedenti. Essa è scritta in metro diverso come l' Aminta, ma non hanno a gran pezza la medesima eleganza poetica e la medesima perfezione.

Avvi più ancora di naturalezza e di semplicità nell' *Alceo*, e sarebbe la migliore di cotali imitazioni, se non fosse una copia servile o una spezie di calco anzi che una imitazione dell' *Aminta*. Antonio Ongaro, suo autore, era nativo di Padova, ed attendeva allo studio delle leggi in Roma, quando compose l' *Alceo* (1), che fu il suo primo tentativo poetico. Morì assai giovane, e lasciò questo solo dramma ed alcune rime. L' *Alceo* non è una favola boschereccia, come le altre, ma una favola pescatoria, nella quale i pescatori tengono il luogo dei pastori. L' autore non ha fatto quasi altra cosa, che di trasferire ai costumi, ai lavori, ai giuochi de' primi quello, che concerne i secondi nella pastorale del Tasso; sostituire, a cagion d' esempio, un Tritone che rapisce Eurilla, al Satiro, che vuole usar violenza a Silvia, e descrizioni di oggetti marittimi alle dipinture campestri (2). Tolse anche alcuni parti-

(1) Egli scrive nella dedica, colla data di Roma, 25 agosto 1581, che molti diranno, che mal si addice ad un giovane scolaro qual egli si è, che professa lo studio delle leggi, di volger l' animo alla poesia, e di osar di appresentare sul teatro del mondo le primizie del suo ingegno.,,

(2) Basterà un solo esempio a dimostrare quanto discapito vi sia talvolta per l' Alceo in questo cambiamento d' oggetti. Il poeta volle imitare quel leggiadro passo della prima scena dell' Aminta, in cui Dafne, per mover Silvia, descrive gli amori degli augelli, degli animali e delle piante. Alcippo descrive anche ad Eurilla gli amori di tutti i pesci.

. . . Or che sono
Tutti gli altri animali innamorati,
Amano i pesci; udito il fischio appena

colari, e perfino intiere scene dall'*Arcadia* del Sanazzaro (1). Del resto l'azione, i sentimenti, gli incidenti sono gli stessi che nell'Aminta; in fine la somiglianza è così perfetta, che si diede all'*Alceo* il nome di *Aminta bagnato*. A malgrado di questa denominazione, la quale avrebbe dovuto, si potrebbe dire, affogare il dramma e l'autore, l'*Alceo* si sostenne colla dolcezza e naturalezza della sua locuzione: se ne fecero molte edizioni (2), ed anche in talune va unito all'*Aminta* (3); seconda prova che avrebbe dovuto metterlo al fondo, e dopo la quale si mantenne ancora in piedi.

Si è veduto, nella *Vita del Tasso*, un Angelo Ingegneri, che aveagli data una vera testimonianza di amicizia nell'accoglierlo, che fece, a Torino (4), ed una testimonianza dubbiosa anzi che nò nel far stampare a Parma la sua *Gerusalemme liberata* (5). Questo medesimo Ingegneri, rimasto senza dubbio da indi in poi alla corte di Parma, vi compose, nel 1583,

---

Dell'amato Serpente,
Esce dall'onda la Murena, e corre
A' dolci abbracciamenti;
Ama il Polpo l'Oliva;
. . . .
Il Sargo ama la Capra,
La Raia ama lo Squadro,
La Sepia ama la Sepia,
La Triglia ama la Triglia,
Il Persico l'Occhiata,
E per la cara amata
Il veloce Delfin geme e sospira.
(*Alceo*, att. I, sc. I.)

E' una peschiera compiuta, ma non una continuazione di amene immagini come nell'*Aminta*.

(1) La scena 2 del 1.° atto è tratta in parte dalla prosa VIII della *Arcadia*; la prima dell'atto IV, dalla IX prosa ed anche dalla X delle *Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota.

(2) La prima è quella di Venezia, presso Ziletti, 1582, in 8.

(3) In quella del Comino, Padova, 1722, in 8.°, copiata fedelmente dal Bortoli, Ven. 1741.

(4) Nel 1578. Vedi sopra, tom. VII, p. 47.

(5) Nel 1581, V. *ibid.* p. 65 e 66.

una pastorale col titolo di *Danza di Venere*, la cui rappresentazione ebbe per lui delle circostanze lusinghiere, ma che non lo arricchirono. Camilla Lupi, giovane di grande bellezza e di nascita illustre (1) vi recitò la parte principale. La marchesa di Soragna, sua madre, aveva ella stessa confortato l'autore a terminare quel dramma, incominciato per ordine dell'accademia Olimpica di Vicenza, della quale era membro, ma intralasciata pel suo pessimo stato di salute, e per lo stato per avventura ancora peggiore delle sue faccende (2). La pubblicò nel principio dell'anno seguente (3). Ognuno crederebbe, che gli avesse dovuto procacciare vantaggiose protezioni. Si brama egli sapere a che lo condusse? Fu chiamato a Guastalla dal giovane duca Ferrante II Gonzaga, non per far delle pastorali, ma per lavorarvi il sapone. Il fatto è così strano, che il Tiraboschi (4), il quale fu il primo a pubblicarlo, avvisò di dover allegare per testimonianze alcuni estratti di lettere del duca e dell'Ingegneri istesso, tratti dall'archivio di Guastalla. L'autore della *Danza di Venere* ebbe in vero tutti gli agj per esercitare quella straordinaria virtù: si finì a bella posta una casa per alloggiarvelo insieme con tutti gli ordigni del mestiere; si fecero fare a Mantova due caldaje, che gli furono condotte e Guastalla; s'impiegarono fino a 400 scudi in sapone di Venezia: in ultimo, perchè era povero, se gli fecero dare in Parma cento scudi pel viaggio di lui e della sua famiglia (5). Ma non è meno notabile, che tutto l'affetto che dovettero concepire per un poeta di qualche merito una corte ch'egli avea dilettevolmente trattenuta, e leggiadre dame le

---

(1) Figliuola di Donna Isabella Lupi, march. di Soragna.

(2) Dà egli stesso questi ragguagli nella dedica indirizzata a quella giovane Camilla, che aveva rappresentata con molta grazia la parte di Amarilli.

(3) La lettera dedicatoria ha la data del primo giorno del 1583, e l'edizione di Vicenza, in 8., ha quella del 1584.

(4) T, VII, parte III. p. 280 e 281.

(5) Particolarità tratte da una lettera dello stesso duca al suo segretario Marliani, al quale diè cotali incumbenze. (Tiraboschi, *loco citato.*)

quali aveano recitato nel suo dramma, tutto quello che lo splendore di cotale rappresentazione destò per lui in un giovane principe amico e protettore delle lettere (1) si ridusse a farlo andare a Guastalla per impastarvi il sapone di Venezia.

Non acquistò in questo mestiere maggiori ricchezze, che avesse fatto in quello di poeta. contrasse dei debiti, fu messo prigione a Guastalla per una somma di 200 ducati, o piuttosto si costituì prigione egli stesso per darne malleveria, in aspettando, che la giustizia desse sentenza tra lui ed un mercatante veneto, che pretendeva quella somma. Il duca lo trasse di questa angustia (2), e continuò sempre ad amarlo, e si hanno lettere dell' uno e dell' altro, onorevoli per amendue, le quali non si aggiran già, dice il buon Tiraboschi sul sapone, ma per lo più su cose poetiche (3).

Alcuni anni dopo passò a Roma al servizio del cardinale Cinzio Aldobrandini, quel magnanimo proteggitore del Tasso, dove ripigliò l' antica dimestichezza con questo sommo poeta, ed egli, che era stato il primo editore della sua *Gerusalemme liberata*, lo fu ancora, ma di suo consentimento, ed anche a sua istanza, della *Gerusalemme conquistata*. Alle sue assiduità presso il Tasso è pure dovuta la conservazione d' una parte del poema delle *Sette Giornate* (4). Contrasse nuova servitù col duca d' Urbino, e fu preso in tanta grazia

(1) Don Ferrante II, nato nel 1563, aveva allora soltanto ventidue anni, ed era succeduto fin dal 1575 a suo padre Cesare, sotto la tutela di sua madre. Amava e coltivava la poesia e le lettere, ed aveva presso di lui rinomati poeti e letterati, quali erano Bernardino Baldi, Muzio Manfredi, e parecchi altri. Avrei potuto terminare con lui quello che dissi, t; V, p, 73, 74, e 75, intorno ai Gonzaga, duchi di Guastalla ma sopravvisse di trent' anni al sedicesimo secolo e lo ritroveremo nel diciassettesimo, tra i pochi principi, i quali protessero ancora le lettere.

(2) Perchè il creditore dell' Ingegneri, o quegli che si dava per tale non gli facesse vendere i suoi mobili ed effetti, gli fece egli stesso confiscare ogni cosa, e ne fe' poscia difendere la causa, che vinse fuor di dubbio; perocchè il Tiraboschi aggiugne: *E trattolo da queste angustie, continuò sempre ad amarlo loc. cit.*

(3) *Ibid.*

(4) V. sopra, t. VII p. 95, e 231.

da quel principe, che lo mandò nel 1599 a Modena a tenere a battesimo in suo nome un figliuolo del duca. Gli si tien dietro ancora alla corte di Torino, nel 1608, ognora nel medesimo stato di povertà, obbligato ognora a ricorrere al duca di Guastalla, al quale era sempre ben affetto. Si vede ancora nel 1613 far stampare in Venezia, sua patria, alcune poesie da lui scritte in quel dialetto (1); ma se ne perdono poscia le tracce, ed ignorasi il luogo ed il tempo della sua morte. La fermezza nel sopportare le disgrazie fino al fine della sua vita, senza che si vegga che gli uomini o gli avvenimenti gli siano stati costantemente avversi, dà luogo a pensare, che ne avesse in se stesso la cagione, e che fosse o scialacquatore incorreggibile, o di quella trascuratezza nelle faccende, che talora nuoce altrettanto quanto la prodigalità. Oltre le opere che abbiamo accennate, abbiamo di lui una traduzione in ottava rima dei *Rimedj contro l' Amore*, di Ovidio (2); una tragedia intitolata *Tomiri* (3); un' operetta assai ben scritta, in tre libri, intitolata il Buon Segretario (4); ed un discorso sulla Poesia rappresentativa (5), nel quale esamina tutto ciò che al dramma appartiene, e parla in particolar modo delle rappresentazioni pastorali, e vi si mostra giudice assai severo, in ispezialità verso il Pastor fido.

Non giudichiamo con egule severità la pastorale, che ci lasciò, in cui troveremo dell' affetto, un fine morale, una condotta ragionevole, del decoro, una dizione debole, ma

---

(1) *Versi alla Veneziana, zoè canzon, satire, lettere amorose, mattinae, canzonette in arie moderne con altre cose belle, opera del signor Anzolo Inzegner ed altri bellissimi spiriti*, Venezia, Bresciano, 1613, in 12.

(2) *Ovidio de' Rimedj contro l' amore fatto volgare e ridotto in ottava rima*, Avignone, 1576, in 4.° Questa traduzione, ch' egli avea fatta sin dal 1572, fu il suo primo saggio poetico, ch' egli rivide e corresse alcun tempo dopo, e ne diede una seconda edizione assai migliore, Bergamo, 1604, in 4.

(3) Stampata in Napoli, 1602 e 1607 in 4.

(4) Roma, Facciotti, 1594, in 4. Ve ne ha una seconda edizione, ma inferiore alla prima, Venezia, Ciotti, 1595, in 8.

(5) Ferrara, 1595, in 8.

scevra dei difetti che sfregiarono, quasi dal suo nascere, questo genere naturalmente amico della semplicità. Il giorno in cui succede l' azione, diè il titolo al dramma. La scena è in Sicilia, in una valle vicina al monte Erice, in cima al quale avvi il tempio di Venere. E' il giorno della sua festa, che le Ninfe celebrano con danze e canti; ed è in mezzo ad una di cotali danze di Venere, che è collocato uno degli avvenimenti i quali formano il nodo e lo scioglimento della pastorale. L'intrigo è più avviluppato di quello dell' Aminta, ma nella maniera di guidarlo e di maneggiare l' argomento scorgesi che l' autore prese per esemplare la pastorale del Tasso, da poco tempo stampata, ed anche in un passo, in cui l' imitazione era troppo manifesta, va innanzi alla censura che gli potrebbe venir fatta, accennandolo egli stesso (1). In fine, comunque *la Danza di Venere* non sia un' opera di primo ordine, non è priva di merito, e dava fuor di dubbio all' Ingegneri il diritto di scrivere intorno a questo genere di componimenti drammatici; ma non il diritto di avere a vile quelli di quasi tutti gli altri poeti, e particolarmente la bella pastorale del Guarini, quella di tutte le imitazioni di un sì eccellente modello che ebbe la più universale e la più splendida riuscita, quella che nell' Italia ed in tutta l' Europa riportò la seconda palma in questo genere, o forse divise la prima.

Noi dobbiamo ora volgere lo sguardo a questo celebre dramma, ed in prima al suo autore. Il carattere dell' uno forma con quello dell' altro un contrasto degno di essere considerato. Questo poeta che di niuna cosa pregiavasi meno che del nome di poeta, anzi aggravavasi di questo puro e nudo titolo, e parve gli antiponesse di buona fede quello di cavaliere (2);

---

(1) Coridone, seguendo i Satiri, trova il velo di Amarilli insanguinato, come Aminta trovò quello di Silvia (*Aminta*, atto 3, sc. 2). Ad un tale racconto il padre d' Amarilli la crede morta; siate tranquillo, gli dice la Ninfa Galatea, non è questa la prima volta che un simile velo, una cintura, od altro segno della morte di alcuno siano stati segni ingannatori. *Danza di Venere* Atto IV, scena terza.)

(2) V. la sua vita, scritta da uno dei suoi discendenti, *Supplemento al giornale dei Letterati* d' Italia, tom. 2, p. 225.

che non seppe mai nè abbandonare il servigio delle corti, nè sottomettersi ai lievi fastidj che lo accompagnano; che consumò una parte della vita in liti, e ne ebbe particolarmente co'suoi figliuoli; che, a stringere tutto in breve, fu uomo di austeri costumi, di umore difficile e fastidioso, e di natura altero, fece una pastorale eroica piena di dipinture soavissime e naturalissime, in cui tutto respira la galanteria e l'amore, scritta in fine in uno stile, nel quale altro non si trova a riprendere che l'abuso dei fiori e delle veneri.

CAPO XXV.

Notizia intorno alla vita di Batista Guarini (1); *Esame del* PASTOR FIDO ; *Pastorali che vennero dopo ; fine del dramma pastorale* .

Il buon senno apprezzando, come deve, nelle private famiglie l' opinione preoccupata d' un lustro ereditario, non nega che, se il genio, le virtù, i servigj resi alla patria si perpetuano in una casa, questa catena continuata non diventi in qualche maniera più luminosa, a misura che gli anelli si vanno moltiplicando. Se ciascuno di essi manda uno splendore, che gli sia proprio, pare che i primi riflettano sui secondi che loro succedono, e che il lustro degli ultimi si faccia maggiore. Di tutti i nomi cospicui nelle lettere, non ve n' ha per avventura alcuno, che renda questa verità più chiara quanto il nome del Guarini, autore del Pastor fido, discendente in quarto grado da quel Guarino di Verona, che fu uno dei dotti italiani del secolo decimoquinto, ai quali è dovuto il risorgimento delle lettere, (2) e di cui il figliuolo Battista ed il nipote Alessandro furono degni successori (3).

Battista Guarini nacque in Ferrara nel 1537 da Francesco Guarini e dalla contessa Orsola Machiavelli. Non è noto quale fosse la sua educazione, ed i primi suoi studj, che fece parte in Pisa, e parte in Padova. Si recò giovinetto a Roma, e lo era ancora quando, ritornato in Ferrara, lesse molti anni con

(1) Questa notizia è principalmente tratta, 1.° dalla Vita del Guarini, che accennai nella nota precedente, scritta da Alessandro Guarini, suo pronipote, ed inserita, *ub. supra* : 2.° dalle lettere dello stesso Guarini, Venezia, 1603, in 8.

(2) V. sopra t. IV, p. 96.

(3) Alfonso, fratello di Alessandro, letterato e statista, ebbe per figliuolo Francesco, padre del nostro Battista.

applauso la morale d'Aristotile in quella medesima università, dove i suoi maggiori eransi levati in sì alta fama. Vi insegnava le belle lettere nel 1563, allorchè mandò uno de' suoi sonetti al celebre Annibal Caro, il quale gli rispose come a giovinetto che dava di se le più belle speranze (1). Fu ammesso di ventotto anni nell' accademia degli Eterei di Padova, fondata dal giovane principe Scipione Gonzaga, che fu di poi cardinale. Il Tasso, assai più giovane, ma già in maggior grido, eravi stato di fresco ricevuto. Essi erano allora stretti amici: ma poco stante rivalità di più sorta vennero a turbare quell' amicizia.

Il Guarini destinato per tempo a regolare tutte le faccende domestiche con liti, dovette piatire per l' eredità dell' avo e dello zio, col padre, smanioso cacciatore (2), il solo dei Guarini che sia stato affatto digiuno di lettere, il quale, avendo perduto la prima moglie (3), passò a seconde nozze per far dispetto al figliuolo; il duca Ercole II entrò mediatore in quella discordia, e si fè arbitro per dividere tra essi le loro facoltà assai copiose. Battista prese anch' egli in quel tempo per moglie Taddea Bendedei, di nobilissima famiglia ferrarese, e credesi che avesse trent' anni, quando si pose al servigio di Alfonso II. Sarebbe malagevole l' indicar l' ordine e la natura dei carichi che gli vennero affidati, e l' origine del titolo di Cavaliere, che si trova quasi sempre unito al suo nome, o che ebbe anche la vanità di fare scolpire nel suo sigillo (4). E' pe-

---

(1) V. Lettere d' Annibal Caro, t. II, p. 214.

(2) Francesco Guarini non lasciò altra rinomanza fuori di questa. Tutto quello che di lui si conservava negli Archivi del duca di Ferrara, Alfonso II, era il becco e le unghie di un astore prodigioso, da lui donato al duca Ercole.

(3) Orsolina, figliuola del conte Baldassare Machiavelli, nobile ferrarese.

(4) Intorno al sigillo, con cui segnava le lettere, leggevasi a chiare note: BAPTISTAE GUARINI EQUITIS. (Apostolo Zeno, *note al Fontanini*, tom. I, p. 416.)

rò verisimile che il duca ne lo abbia voluto decorare prima di mandarlo in qualità di ambasciatore a potenze straniere.

La prima sua missione fu di andare, nel 1567, in Venezia a complimentare, a nome del duca Alfonso, il nuovo doge Pier Loredano (1). Il discorso che recitò in quell' occasione, fu dato alle stampe, e cominciò a far conoscere in Italia il suo ingegno. Il duca lo mandò poi ambasciatore residente presso il duca di Savoia, Emanuele Filiberto (2), e nel 1571 andò a Roma, a prestar ubbidienza a Gregorio XIII il quale era succeduto a Pio V. Vi arrivò la sera in posta, passò la notte a comporre il suo discorso e lo pronunziò la mattina dopo in pieno concistoro (3). Due anni dopo passò in Germania ambasciatore all' imperatore Massimiliano, e di là in Polonia a felicitarvi Arrigo di Valois salito su quel trono (4). Ritornato in Italia fu eletto segretario di stato e consigliere, ma non sì to-

---

(1) Questo doge aveva ottantacinque anni, e morì tre anni dopo la sua elezione.

(2) Procuro di mettere in ordine quello che nella vita del Guarini, *ub. supr.*, è confusissimo. Si legge in essa che Battista Guarini risedette cinque anni in Savoia. „ Questa occasione, si aggiugne, gli fu propizia per presentar manoscritto al duca Carlo di Savoia il Pastor fido per le di lui solennissime nozze, che si preparavano in Torino, con Caterina sorella di Filippo III, re di Spagna. „ Tutto questo è pieno d' inesattezze. 1.° Il Guarini non risedette cinque anni presso il duca di Savoia, poichè era, come abbiamo veduto, nel 1567 a Venezia, e, come vedremo or ora, nel 1571 in Roma. 2.° Non fu in questa occasione che presentò al duca Carlo il manoscritto del suo *Pastor fido*, perocchè Emanuele Filiberto regnava ancora, e Carlo Emanuele suo figliuolo gli succedette soltanto nel 1580, e si maritò nel 1585. 3.° Non poteva presentare allora il Pastor fido, che non era ancor fatto, *L'Aminta* del Tasso che glie ne diè l' idea, e gli servì di esemplare, non fu rappresentato se non se nel 1573, e stampato nel 1581. 4.° Non è esatto il dire che il duca di Savoia menò in moglie, nel 1585 Caterina, *sorella di Filippo III*, perocchè Filippo II, padre di quel principe e di Caterina, viveva ancora, ed anzi non morì che tredici anni dopo, nel 1598.

(3) Ricordava questo viaggio alla moglie in una lettera scritta quattro anni dopo, da Varsavia dicendole: *Così mi vide già Roma la sera in sulle poste e la mattina in Concistoro a prestar l' ubbidienza a Gregorio XIII.*

(4) 1574.

sto entrò in quell' uffizio, che gli convenne di nuovo partire per la Polonia. Morto il Re Carlo IX, Arrigo di Valois suo fratello aveva lasciata la Polonia per venire a regnare in Francia; e ritornava per Venezia e per l' Italia, allorchè il duca Alfonso il quale ingrossava il suo corteggio, ed otteneva da lui il favore di riceverlo a Ferrara (1), meditando di succedergli a quella corona, mandò alla Dieta in Varsavia il suo cavaliere Guarini.

Quel viaggio fu pericoloso e disagiato. Partì, come scrive egli stesso a sua moglie (2), con viso di corriere più che di oratore; e con quella mano che il dì sferzava le bestie, la notte rivolgeva le carte, come aveva fatto recandosi altre volte a Roma. La natura non resse a quella doppia fatica: il viaggio fu, quanto dir si possa, incomodo e malagevole, tal che gli pigliò la febbre grandissima. Non ostante continuò il suo cammino sostenendo ogni sorta di disagio, rimedi scarsi, medici rari, alloggiamenti cattivi, e molte volte ammorbati, cibi ch' a' sani muovon lo stomaco, letti che affogano nelle piume, in somma la privazione di ogni cosa necessaria agli ammalati. Alla per fine arrivò più morto che vivo; ma ben tosto la febbre fu il suo minor male. Lo strepito, le strida, gli schiamazzi, il tumulto perpetuo da sommo ad imo, da destra e da sinistra nell' albergo in cui era, misero la sua sofferenza e le sue forze a così dure prove, che si credea spacciato, come si scorge dal fine della sua lettera, dove conforta la moglie a preparar l'animo ad ogni fortuna, e ad onorare la sua memoria col valore, lasciando che gli altri lo onorino colle lagrime. Le raccomanda i comuni figliuoli, e la prega di guardarli da coloro, che hanno ridotto lui a tal termine, e soprattutto d' insegnar loro del padre ogni altra cosa che la fortuna.

Di quì si scorge, che egli si vedeva con ripugnanza adoperato in sì remote missioni, e che aveva in Ferrara dei nemici, i quali si valevano del suo ingegno istesso, e della confiden-

---

(1) V. sopra, t. VII p. 28.
(2) Lettera di Varsavia, del 25 novembre 1575.

za che il principe aveva in lui, per allontanarlo e ruinarlo. Non ostante tutti questi disgusti, il suo zelo non s'intiepidì in quel negozio delicato: ma nella dieta interessi troppo potenti contrastavano tra loro, perchè quelli del duca potessero prevalere: ed Alfonso II non trasse altro frutto dalla buona volontà di alcuni membri e dall'abilità del suo ambasciatore, se non se di parer di cedere per deferenza quello, che non gli veniva fatto di ottenere.

Tornato che fu a Ferrara, dispensò il suo tempo tra 'l servigio del principe, lo studio ed alcune liti. Per una sventura che proveniva dal suo carattere o dalla sua fortuna, non potè quasi mai esserne senza: ma più annoiato ancora della corte che del foro, domandò col pretesto di esse la sua licenza e l'ottenne. Diventato libero nell' età di quarantacinque anni, dopo averne consumati sedici in una stentatissima servitù, che gli costò una parte del suo patrimonio, si ritirò nel 1582, colla moglie e coi figliuoli nella feconda ed amena villa, detta Guarina, situata nel Polesine di Rovigo, fondo della sua famiglia, la cui origine era onorevole. Il duca Borso l'avea donata al vecchio suo proavo Battista in premio d'un'ambasceria importante sostenuta appresso il re di Francia. Il Guarini andava dunque a ristabilire la sua salute, le sue facoltà e la sua quiete in quel podere, che un'ambasceria più fortunata di tutte le sue aveva procacciato alla sua famiglia. Avea fermato nell'animo di passarvi i cinque mesi della bella stagione di ciascun anno, e gli altri sette non a Ferrara, ma a Padova.

Aveva otto figliuoli tre maschi e cinque femmine, le cose in mal sesto, delle liti e dei debiti. La situazione della sua terra, fuori dei dominj del duca di Ferrara, avea dato luogo a molte liti, che lo obbligavano a recarsi in Venezia. In una lettera scritta poco prima del suo ritiro (1), si rappresenta in

---

(1) A Cornelio Bentivoglio luogotenente generale del duca di Ferrara, Venezia, 25 gennaio 1582. Questo Bentivoglio avea menato in moglie una sorella della madre del Guarini (*Isabella Bendedei*) da essi nacque il Cardinale Bentivoglio, celebre per le sue nunziature, e per la sua *Storia di Fiandra*.

quella villa tutto dato alle cure campestri, lungi dalle corti e dalle muse, che è invitato a voler di nuovo coltivare, ed alle quali si mostra soprattutto avverso. Dice, ch' egli non nacque poeta, e non è un di coloro che altro non sanno fare che versi, in tutto il rimanente poi a valentuomo spettante spiritati, stupidi e pazzi. Quel poco di poesia, che altre volte gli è pur uscito di mano, è stato o vanità giovanile, o esercizio accademico, o ricreazione delle fatiche. Ora ritornò a più saggi pensieri e più conformi alla sua età. Nella condizione in cui si trova, più non gli si addice l' applicarsi a cose sì vane: egli ora altro non volge per la mente che le domestiche faccende, il miglioramento delle sue terre, l' aumento de' suoi proventi; il mantenimento e 'l collocamento della famiglia.

Ciò non pertanto, quando si trovò nella sua tranquilla Guarina, conobbe che poteva ancora trovar tempo per occupazioni men gravi. Il grido in che era l' Aminta del Tasso, di fresco stampato, fu quello senza dubbio che portò il Guarini a rivolger l' animo ad un componimento da parecchi anni cominciato, composto a suo bell' agio, e sovente intralasciato; ma a cui mancava soltanto in allora l' ultima mano. Il Tasso ed il Guarini, amici nella prima loro giovinezza, eransi scontrati nella corte di Ferrara, ed erano venuti in discordia per motivi di galanteria uniti alla rivalità poetica. Alcuni sonetti satirici furono scagliati dall' una parte e dall' altra (1); ma le cose non procedettero più oltre; e non cessarono di stimarsi scambievolmente. Le sventure del Tasso cominciarono; il Guarini, indispettito della scorrettezza mostruosa delle prime edizioni della *Gerusalemme liberata*, che era stata fatta di pubblica ragione senza saputa dell' autore, si diè la cura di correggerne di sua mano un esemplare, di cancellarne gli errori non meno numerosi che grossolani, di supplire alle grandi mancanze, d' aggiugnere tutti intieri li sei ultimi canti, de' quali aveva una copia, e quella fatica valse per una miglior

(1) V. sopra, t. VII, p. 34.

edizione (1). Si prese la medesima briga per le due prime parti delle rime del Tasso, già due volte pubblicate in istato deplorabile (2); le corresse di sua mano, e ne diresse quel medesimo anno una buona edizione (3). Non si vogliono prendere a schifo questi minuti ragguagli, troppo rari tra' poeti, non pure quando sono nemici, o che la loro amicizia è intiepidita, e manifesta la loro rivalità, ma ancora quando si dicono amici.

La sola cosa che il Guarini non potesse accordare al Tasso, era di riconoscerne la prevalenza. Non sufficiente ad eguagliarlo nelle grandi opere, ed avvisando di potergli entrare innanzi nella pastorale, concepì un più ampio disegno e cercò di innalzarsi sino alla tragicommedia. Prima di esporre il suo *Pastor fido* sulle scene, lo sottopose al giudizio degli uomini di squisito sapore. Nel tornare da Milano essendo passato per Guastalla il duca Ferrante II Gonzaga, che lo accolse nel suo palazzo, ed avea già udito a Ferrara una parte di quel dramma, volle conoscerlo tutto intiero: ed il Guarini lo lesse alla presenza di lui in un circolo di poeti (4), di amatori della poesia, e di dame celebri per sapere e per fino discernimento (5), e ne riscosse sì vivi applausi e sì alti encomj, che nell' udirli, o nell' udire lui stesso non erasi da gran tempo veduto niente di più bello (6).

La destinava fin d' allora al giovane duca di Savoia, Carlo Emanuele, ch' egli avea veduto quasi fanciullo alla corte di suo padre, allorquando vi risedeva ambasciatore (7). Gli amici che aveva a quella corte, tra gli altri l' arcivescovo di Torino, La Rovere, cercavano anche d' indurlo a recarvisi; egli ricusava, ma in modo da rendere migliore il suo posto, ove vi si fosse in fine determinato (8). Venne l' occasione, in cui il *Pastor*

---

(1) Quella di Ferrara, giugno 1581, data dal giovane Febo Bonna.

(2) Le due edizioni di Aldo, 1581 e 1582, belle, ma fuor di misura scorrette.

(3) Ferrara. Vittorio Baldini, 1582, in 4.°

(4) Curzio Gonzaga, Muzio Manfredi, ec.

(5) Tra le altre la bella contessa di Sala.

(6) Vedi la sua lettera al sig. Vialardi, a Torino, 12 luglio, 1583.

(7) *Ibid.*

(8) *Ibid.*

fido trovò naturalmente il suo. Carlo Emanuele sposò nel 1585 l'infante Caterina, figliuola di Filippo II. Maritati in Ispagna e ritornati per mare a Savona con splendido e numeroso corteggio, i due sposi fecero il loro ingresso in Torino il 10 agosto. I giorni seguenti scorsero in feste ed in giuochi, ed è comune opinione che *il Pastor fido* fosse uno dei drammi rappresentati. Il Tiraboschi lo afferma, ed aggiunge che lo fu con magnifico apparato (1). Il fatto però si è, che la rappresentazione fu proposta, ma non ebbe effetto (2). Gli encomj che la sola lettura riportò in una corte allora sì numerosa e sì splendida, la distribuzione delle parti che venne fatta, le copie che in breve si propagarono, il viaggio e la dimora fatta dall' autore in Torino per presentarla al duca di Savoia, dal quale ebbe in dono una catena d'oro, destarono abbastanza di maraviglia in Ferrara per risvegliare l' attenzione del duca Alfonso. Egli, temendo che un poeta, il quale avea spiccato un volo sì sublime, non venisse a fuggirgli, ed andasse a collocarsi al fianco d' un altro principe, amò meglio di richiamarlo; ed il Guarini era a mala pena ritornato alla sua casa, che fu obbligato da in-

---

(1) Tom. VII, parte III, p. 156.

(2) Il biografo più volte allegato del Guarini dice soltanto, che il *Pastor fido* fu dall' autore presentato manoscritto al duca di Savoia, nelle regie nozze che si celebrarono in Torino con grandissima pompa (*Ub supr.*) Nella prima edizione del dramma, data cinque anni dopo, si legge ch' essa fu ,, *dedicata al serenissimo D. Carlo Emanuele duca di Savoia, ec. nelle reali nozze di S. A. con la serenissima infante D. Caterina d' Austria* ,, e non si sarebbe tralasciato di aggiugnere che fu rappresentata, se lo fosse stata veramente. In fine il Guarini in una lettera scritta quattro anni dopo ad un signore della corte di Torino, acciò gli ottenesse il permesso di poter stampare il suo dramma, dice: ,, La mia Tragicommedia, poichè divisa nelle sue parti fu data in mano degli istrioni *con isperanza d' essere rappresentata*, se ne va lacera per le copie di molti con pochissima riputazione e di me, che l' ho composta, e di Sua Altezza, a cui fu dedicata, e che mostrò di farne già tanta stima. In quanto a me non saprei desiderarle maggior onore di quello che le ho procurato, collocandola nelle mani di sua Altezza, che stimo assai più *d'ogni applauso*, ch'ella potesse avere, ec.,, (*Lettera al marchese d'Este a Torino, senza data ma verisimilmente scritta circa la fine del* 1589 *o nel principio del* 1590.)

viti che aveano l' aspetto di comandamenti, di recarsi a Ferrara, e ripigliare col titolo di segretario di stato le moleste incumbenze che ad esso andavano unite (1).

Fu poco stante mandato, come dianzi, per diversi negozj in Umbria, a Milano, ed altrove. Un dispiacere domestico gli rese più molesto un tale servigio, che gli era già venuto a noia. In una lite che ebbe con Alessandro, suo figliuolo maggiore, incolpò di parzialità un giudizio del primo magistrato di Ferrara, ed ascrisse quella parzialità allo stesso duca, e, chiamandosene offeso, domandò una seconda volta la sua licenza (2). Alfonso, nel concedergliela, non dissimulò lo sdegno, che in lui destò questo procedere. La lunga prigionia del Tasso, e i duri trattamenti che ebbe a durare, erano un fresco ammaestramento pei poeti onorati della pericolosa protezione del duca Alfonso (3). Il Guarini avvisò essere cosa prudente il ritirarsi da principio in Ferrara; di là, per interposizione di Guido Coccapani fattor generale, cioè ministro camerale del duca, del quale godea la confidenza, ottenne un congedo amorevole, con quelle attestazioni, che si usano in simili occorrenze (4).

Passò quasi subito al servizio del duca di Savoia, dove se gli era fatto sperare una miglior condizione; ma vi rimase solo alcuni mesi. Là, non altrimente che in Ferrara, la suggezione del segretariato annoiò e stancò l' uomo di lettere; si prevalse del tempo che il duca movea colle sue soldatesche per impadronirsi di Saluzzo (5), e sotto colore di una lite che lo chiamava a Venezia, partì precipitosamente (6). Una malattia dalla

(1) Lettera al Barone Sfondrato a Torino, Ferrara 15 Febbrajo 1586. Si vede da questa lettera, che da solo due mesi il Guarini era tornato da Torino. Vi era dunque rimasto quattro o cinque mesi.

(2) Si ritirò il 13 luglio 1587, secondo un Diario manoscritto allegato dal Tiraboschi, *ub supra*, p. 154, e redatto da Marcantonio Guarini nipote del poeta.

(3) Il Tasso, come si vide nella sua Vita, era uscito solo dallo spedale di S. Anna un anno prima (luglio 1586) dopo una prigionia di sette anni.

(4) Lettera del Guarini a Ippolito Bentivoglio, 12 novembre 1588.

(5) V. Muratori, *Annali d' Ital.* anno 1588 sul fine.

(6) Lettera a Ippolito Bentivoglio.

quale fu per viaggio assalito (1), l'obbligò a fermasi nella sua villa, dove continuò a rimanere dopo la guarigione, senza credersi più tenuto di recarsi a Venezia. Fu nell'anno di quiete, che venne dopo a questo turbamento, che pensò seriamente a far stampare la sua pastorale. Avea cessato di consigliarsi cogli amici (2), di rivedere, di emendare questo componimento, che egli mise in luce finalmente nel 1590 (3).

L'applauso fu universale; vi si mischiarono non pertanto alcune censure, ed anche prima della stampa era insorta una contesa, che continuò parecchi anni dopo. Giason de Nores, professore di filosofia morale in Padova, autore di una Rettorica e di una Poetica, avea preso a biasimare (4) il titolo complicato del dramma, il genere della tragicommedia e quello della pastorale. Si vide venire alla luce, in risposta, un dialogo intitolato *Verato*, nome di un istrione allora famoso, il quale vi era messo in iscena col grave professore (5): questi replicò con una apologia (6) della sua critica, che diè luogo ad un secondo *Verato*, della medesima mano del primo (7), e che si pubblicò tre anni dopo la morte di Giasone de Nores (8). Si trovò in questi due dialoghi dell'asprezza, dell'animosità in risposta a critiche generali, moderate e gentili, ma molta attitudine alla

---

(1) Cotale molesta malattia che non è oggidì un'onorata compagna, lo era forse in allora, perocchè ne parla in una lettera, come avrebbe fatto di qualsivoglia altra. *Arrestato da una insolentissima scabbia ec.* (Lettera a Gio. Strozzi 1. nov. 1588.)

(2) Tra gli altri Scipione Gonzaga, allora patriarca di Gerusalemme, e poscia cardinale (*V. la sua lettera al Guarini, settembre* 1587); Leonardo Salviati, accademico della Crusca (*V. la sua lettera del* 14 *giugno* 1586); Bernardino Baldi ec.

(3) Venezia, in 4.°, ed il medesimo anno a Ferrara in 12.

(4) In un discorso stampato in Padova, 1587, in 4.° ristampato l'anno dopo, in capo alla poetica dell'autore.

(5) Il *Verato*, ovvero *Difesa*, ec. Ferrara 1588, in 4.° V. sul comico Verato, di sopra p. 11.

(6) Padova 1590, in 4.°

(7) Il *Verato II*, ovvero *replica*, ec. Firenze, 1593, in 4.°

(8) Era morto nel 1590, poco tempo dopo che ebbe pubblicata la sua apologia.

controversia, e molta dottrina. Non vi si riuvenne altrettanta modestia, allorchè si seppe che il Guarini stesso n'era l'autore.

Parecchi altri scritti apparvero in appresso in difesa e contro il suo dramma (1); ma non vi prese più parte veruna: e questa diventò una di quelle guerre di penna, che servono di sollazzo agli oziosi, e che terminano per istanchezza senza pro nè gloria per alcuna delle due parti (2). Avea fatta una perdita della quale non poteva darsi pace. La sua moglie Taddea era morta quasi repentinamente in Padova (3). Quella improvvisa sventura parve cambiare le sue idee e tutto il suo tenore di vita. Il suo figliuolo maggiore si era diviso da lui, ed il secondo gli avea tenuto dietro: due delle sue figliuole erano maritate; avea messe le altre tre in un chiostro: era un immolare le figlie, ma si chiamava allora dare ad esse uno stabilimento. Dopo essersi veduto circondato da numerosa famiglia, trovandosi solo col terzo figliuolo che non oltrepassava i dieci anni, fe' disegno di ritirarsi a Roma (4), e si crede anche che pensasse ad entrare nello stato ecclesiastico; ma antichi legami, e la spezie di bisogno che erasi fatto d'un servigio di corte, lo svolsero da quel disegno, e lo spinsero ancora, per più di dodici anni, ad acconciarsi al servigio del duca di Mantova, che ne lo richiese, del geloso Alfonso II, che volle riaverlo a Ferrara co-

---

(1) *Considerazioni di Gio. Pietro Malacreta sopra il Pastor fido*, ec. Vicenza, 1600, in 4.° *Risposta alle Considerazioni del dottor Malacreta*, ec. *di Paolo Beni*, Padova, 1600, in 4.° *Due discorsi di Faustino Sommo Padovano*, ec. Vicenza, 1600, in 4.° *Difesa del Pastor fido*, ec. *d'Orlando Pescetti*, Varona, 1601, in 4.° *Replica di Faustino Sommo Padovano alla Difesa d'Orlando Pescetti*, Vicenza, 1601, in 4.° *Apologia di Giovanni Savio Veneziano, in difesa del Pastor fido*, ec. Venezia, 1601, in 12. *Apologia di Luigi d'Eredia* (nella quale si difende Teocrito e le buccoliche antiche, e dove si critica il *Pastor fido*) Palermo, 1603, in 4. ec.

(2) Sono più di trent'anni, che il saggio Tiraboschi scriveva intorno ad una tale questione, che dopo quello che ne hanno scritto il Fontanini, il Zeno, il Quadrio, il Barotti, era tempo oramai di non parlarne più: tom. III (pubblicata nel 1779), p. 156.

(3) Il 25 decembre 1590.

(4) Lettera del Guarini a Scipione Gonzaga, 20 novembre 1591.

me prima lo vide impegnato altrove, del gran duca Ferdinando di Toscana, dopo la morte d'Alfonso e la distruzione del suo ducato, in fine della piccola e galante corte d'Urbino. Gli si può applicare con ragione quello che le Brun disse, forse troppo severamente, ma assai poeticamente, di Voltaire:

Gran tempo
Il suo orgoglio strisciò di rege in rege

Sciolto da quest'ultimo legame, per un lieve disgusto, e ritornato semplice cittadino di Ferrara, questa città lo deputò a Roma nel 1605 a complimentare con sua *orazione* Paolo V sulla sua esaltazione al trono pontificio. Vuolsi che in quella funzione, visitando il sacro collegio, come si pratica, il cardinale Bellarmino gli rinfacciasse i gran mali cagionati nel mondo cattolico dal *Pastor fido*, paragonati con quei di Calvino e di Lutero (1). Con tutta la riverenza dovuta ad un sì grande controversista, la cosa è un po' troppo esagerata; è un voler in qualche modo paragonare le risse sanguinose, i rivolgimenti e le guerre cagionate dalla riforma cogli effetti di alcune dipinture amorose, o se vuolsi anche lascive, che non sembrano avere tra sè gran fatto somiglianza.

Questa missione fu l'ultima incumbenza commessa al Guarini. Dopo la sua tornata da Roma, fece a Mantova un viaggio ameno e per così dire poetico. Vi fu chiamato nel 1608 alle feste delle nozze di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia nelle quali la sua commedia dell' *Idropica* fu rappresentata con gran pompa di decorazioni e d'abiti (2). Il celebre poeta lirico Chiabrera ne fece gl'intermedj, e l'architetto Viani detto il Vianino l'apparato e le macchine, cioè a dire, l'uno spiegò tutte le dovizie che la mitologia potè somministrare alla sua

(1) L'autore della vita del Guarini (*ub. supra*, p. 80) scrive che a lui non è permesso riferire l'arguta risposta, con cui si dice che rintuzzasse il rimprovero del cardinale. Bisognerebbe far ricerca nella vita di Bellarmino scritta o da Daniele Bartoli, o dal Fuligati o da altri, dove questa risposta viene per avventura riferita.

(2) Se ne parlò di sopra p. 11.

poetica fantasia, l'altro tutta l'arte e la magnificenza dei cambiamenti di scene, di apparizioni celesti, di carri, di voli, dell'Olimpo e dell'Inferno, di nubi ammassate, di venti e di procelle, per ricondurre, sotto tante forme, l'elogio dei due sposi e le predizioni dei loro alti destini, tra ciascuno degli atti d'un dramma in prosa, la cui azione è affatto terrestre, ed ignobile l'argomento.

Il Guarini passò da quelle feste ad una lite, e da questa rappresentazione profana a vivissime contese, intorno alle reliquie d'un santo. Era questi S. Bellino patrono della sua parrocchia, le cui reliquie vi erano conservate, e facevano miracoli, che arricchivano il paese. La cattedrale di Rovigo volle trarle a se; ed un giureconsulto chiamato Bonifazio pubblicò una memoria per chiederne la traslazione, la quale non tornava a conto del padrone della Guarina. Egli difese il suo santo con un'altra memoria, alla quale Bonifazio fece una replica, che fu seguita da una controrisposta (1). La ragione trionfò; il Senato di Venezia fece un decreto, perchè si lasciassero in riposo le reliquie, e la parrocchia di S. Bellino continuò a vivere de' suoi miracoli.

Da indi in poi sino alla sua morte il nostro poeta fu sempre avvolto in liti, quando pei privilegj, e le immunità del suo podere, quando contro i suoi figliuoli, per cui andava da Ferrara a Venezia, dove aveva preso a pigione un alloggio nel quartiere più dagli avvocati frequentato (2). Fece pure un viaggio (3) a Roma per due liti da lui vinte. In fine, ritornato a Venezia, fu assalito da una febbre, per cui cessò di vivere in capo a dicissette giorni, (4) nell'età di settantaquattro anni.

La sua vita fu assai travagliata, ma per cose, che non si

(1) La replica di Bonifazio era un' invettiva, sotto il falso nome di Pier Antonio Salmon, Parigi, 1609. Il Guarini rispose sotto il nome supposto del Barbiere Serafino Collato di S. Bellino, ed intitolò cotale pungente scrittura, *il Barbiere*, Ferrara, 1609.

(2) Apostolo Zeno, *Note al Fontanini*, t. I, p. 439.

(3) Nel 1610.

(4) Il 7 ottobre 1612.

riferiscono al suo genio poetico ed alla sua dottrina. Godette in vita di tutta la sua fama. Le principali accademie di Ferrara, di Firenze e parecchie altre si attribuirono a gloria di annoverarlo tra i loro membri, ed era in amicizia ed in corrispondenza coi più celebri letterati del suo tempo, e con molti principi amici delle lettere. Fu soprattutto debitore della poetica sua rinomanza al *Pastor fido*, ch'egli ripulì, e perfezionò con una cura ed una pazienza indicibile. La sua famiglia ne possedeva una copia manoscritta, nella quale le correzioni, le cancellature, le aggiunte, le postille, i cambiamenti d'ogni maniera, danno testimonianza, che aveva ricominciato ben sei volte quel lavoro; ed il dramma stampato era ancora in più luoghi diverso da cotale manoscritto. Quella naturalezza, non nelle sentenze, ma nell'espressione, tal che si crede sempre che que' concetti non si poterono altrimenti significare, e quella rara facilità che vi si ammira, erano l'effetto di un lungo studio e di un continuo lavoro.

Il Pastor fido fu più volte rappresentato in Ferrara, in Firenze, in Venezia, in Mantova; il duca di Mantova invitava sempre l'autore a quelle rappresentazioni, una delle quali fu data alla presenza della regina di Spagna. Le edizioni, come prima fu stampato, si moltiplicarono fuor di misura. Quella che il Guarini egli stesso diede nel 1602, con note, che sono sue, era la vigesima (1), e ne vide venire alla luce parecchie altre prima di morire. Esso, tradotto in breve in tutte le favelle dell'Europa, lo fu anche in tedesco, e, che è più, in greco (2). In fine questa fama luminosa, questa opinione pres-

---

(1) Venezia, Ciotti, 1602, in 8.° Nel titolo di questa bella edizione si legge: *Ora in questa XX impressione di curiose e dotte annotazioni arricchita, ec. per opera del medesimo cavaliere*. Menagio dice, nel principio delle sue Osservazioni italiane sull'*Aminta* che le *Annotazioni* sul *Pastor fido* vengono ascritte allo stesso Guarini; ed il Quadrio, t. V, p. 402, asserisce più positivamente, che quelle *Annotazioni*, e tutti gli altri scritti uniti ad una tale edizione, sono opera del Guarini. Finalmente Alessandro Guarini, nella Vita del suo bisavo, annovera tra le sue opere le *Annotazioni sul Pastor fido*. (*Ub. supr. p.* 231.)

(2) Il Tiraboschi, nel supplemento alla sua Storia, t. XI, p.

sochè universale si mantenne da più di dugent' anni, ed è perchè le bellezze sono effettive e numerose, e che gli stessi difetti allettano.

L'argomento ha del tragico e del comico, dell'eroico e del pastorale;il genere è fuor di dubbio assai irregolare, e, per modo di dire, mostruoso; ma, nelle arti, la prima di tutte le regole è di piacere, e vi sono certo poche opere, nelle quali essa sia stata meglio osservata.

Nell' Arcadia, (1) luogo della scena, una Ninfa gradì da principio, o mostrò di gradire, e poscia tradì il puro affetto d'un giovane sacerdote di Diana, la quale, a vendicarlo, avea saettato i suoi strali nell' infelice Arcadia. Si ebbe ricorso all'oracolo, il quale rispose, che, a por fine alla pestilenza, era d' uopo che quella perfida Ninfa o altri per lei si fosse offerto in sacrifizio alla Dea per la mano istessa dell' offeso sacerdote. Non essendosi presentato alcuno in sua vece, ella fu condotta all'altare. Il sacerdote, che non avea cessato di amarla, strinse il sacro ferro, ma in luogo di ferir lei, lo immerse nel proprio petto, e morto cadde a' suoi piedi. La Ninfa colpita da stupore, da ammirazione e da rammarico, immola se stessa sul corpo dell'amante. Si vede in questa tragica istoria il caso di Coreso e di Calliroe, narrato da Pausania (2). Le circostanze sono poco più poco meno le stesse; il Guarini, per farne il primo fondamento della favola, cambiò quasi solo i nomi ed il luogo della scena (3); il restante è da lui immaginato.

La peste, la quale erasi da principio rallentata, incrudelì più fiera un anno dopo; onde si tornò di nuovo per consiglio

---

300, dice che se ne conservava ancora ne' suoi tempi una traduzione greca in Venezia, nella biblioteca del cavalier Nani.

(1) Provincia del Peloponeso che oggi si chiama Morea.

(2) Lib. XII, c. 21.

(3) Questo celebre avvenimento accadde in Calidonia, non nell' Arcadia; Coreso non era sacerdote di Diana, ma di Bacco: Calliroe fu soltanto insensibile, non perfida, come la Ninfa Lucrina nella narrazione del Guarini; finalmente i Calidonj non furono colpiti dalla pestilenza, ma da una spezie di ebbrietà, che si faceva sovente mortale (Vedi Pausania, *loc. cit.*).

all'oracolo, dal quale si riportò la risposta, che avesse a sacrificarsi alla dea allora, e poscia ogni anno, una vergine, o donna, che avesse compiuti quindici anni, e non oltrepassasse i venti: l'oracolo impose in oltre una legge fuor di misura severa:

Che qualunque
Donna o donzella abbia la fè d'amore,
Come che sia contaminata o rotta,
S'altri per lei non more, a morte sia
Irremissibilmente condannata.

Alla fine, consultato una terza volta, rispose:

Non avrà prima fin quel che vi offende,
Che duo semi del ciel congiunga amore,
E di donna infedel l'antico errore
L'alta pietà d'un pastor fido ammende.

Per ubbidire a quel triplice oracolo, il poeta immaginò un intreccio troppo avviluppato, perchè si possa qui spiegare, e troppo noto alla maggior parte dei lettori, perchè una tale spiegazione sia necessaria. Il pericolo di morte, nel quale si trova l'innocente Amarilli, falsamente incolpata d'infedeltà, la magnanimità di Mirtillo che si offre di morire in sua vece, tuttochè le apparenze gli diano a credere ch'ella gli fu veramente infedele; gli apparecchi di quel religioso sacrifizio; i disvelamenti improvvisi che fanno conoscere nella vittima il figliuolo istesso del sacrificatore; le interpretazioni profetiche, che stabiliscono il vero senso dell'oracolo, e liberano ad un tratto da un sì orribile pericolo tutti i personaggi; l'insensibile cacciatore Silvio, che ferisce, senza saperlo, con uno de' suoi dardi la tenera Dorinda, e che la pietà conduce a concepire per lei un affetto, da lui non mai dianzi sentito; tutti questi mezzi pertengono alla tragedia, e danno essenzialmente all'argomento un carattere tragico. Tiene solo della commedia per alcuni accessorj, i quali potrebbono esser tolti, e della pastorale per la qualità dei personaggi, di cui sarebbe tanto più agevole il rilevare la condizione, in quanto che trovansi sempre al di sotto dei loro sentimenti e del loro linguaggio. Ma condonando all'autore siffatte sproporzioni, siffatta mistura, e cotali irre-

golarità, convien confessare che l' intrigo è ordito con arte, e che si è procacciato il doppio vantaggio, che gli procurava la conoscenza dei drammatici antichi, di poter valersi del loro esempio in alcune parti della sua favola, e di dare ad alcune altre un'aria di novità, scostandosi da essi a bella posta.

E' chiaro abbastanza, da non si poter mettere in dubbio, che la riuscita dell' *Aminta* del Tasso, risvegliò nel Guarini l' idea del suo *Pastor fido*: ma sia che la graziosa semplicità di quella pastorale non andasse molto a grado alla sua natura inclinata alla ricercatezza de' concetti, al lusso ed alla pompa della locuzione; ovvero che non avesse speranza di aggiugnere la perfezione del Tasso, se si fosse proposto di essere, com'egli semplice, si appigliò ad un partito più conforme alle sue pretensioni ed al suo ingegno. L'Italia era in allora, per così dire, inondata di tragedie e di commedie; le tragicommedie spagnuole cominciavano ad essere conosciute, e la pastorale eroica era stata non ha guari condotta a perfezione da un sommo poeta; il Guarini fe' disegno di comporre di tutti que' generi un genere misto, al quale diè il nome di tragicommedia pastorale. Le censure del Pastor fido si volsero principalmente contro le irregolarità e le bizzarrie, che sembrano in esso inevitabili, e l' autore vi rispose, pigliando la difesa di un cotal genere anzi che del suo componimento, avvisando che questo non dovesse essere bersaglio alle censure, quando il genere stesso fosse in salvo. Lasciando a parte cotali questioni generali, quasi tutte inutili, volgiamo piuttosto uno sguardo ad alcune delle bellezze, che procacciarono e giustificano la felice riuscita di questo dramma, ed ai difetti, che non pertengono tanto al genere, quanto alla natura dell' autore, ed al cattivo gusto, che fece in appresso sì funesti avanzamenti, ma che già in que' tempi regnava.

Dalla prima scena si scorge l' imitazione del Tasso, o il pensiero di lottare con lui. Nell' *Aminta* è Silvia, ninfa vaga solo di caccia, che respinge i conforti amorosi delle sue compagne; nel *Pastor fido* è l' insensibile cacciatore Silvio, che mostra di avere a sdegno tutto ciò che il pastore Linco gli dice

a difesa dell'Amore: ma l'uscita di Silvio è viva e drammatica; essa è imitata dall'*Ippolito* di Seneca (1), ed il Guarini in generale diede a Silvio il carattere d'Ippolito. Ei si volge alla schiera de' cacciatori di cui è capo, e comanda loro di apparecchiarsi a combattere l'orribile cinghiale, strage delle campagne, che essi chiusero in piccolo giro, donde non può più uscire. Dato questo comando, move al tempio, del quale si vede l'atrio, ad implorare l'aiuto degli Dei. Linco lo arresta per consigliarlo a lasciare le selve e la caccia, e ad amare la bella Amarilli, a lui promessa in isposa. Gli mette innanzi, come Dafne a Silvia, che avvi un tempo solo per l'amore, e che la stagione di amare passa insieme colla primavera della vita: che non v'è maggior pena che il sentire i tormenti d'amore in un'età, nella quale non se ne possono gustare i diletti: finalmente fa prova ancora di convincerlo con una descrizione seducente e poetica della possanza d'Amore, nella primavera, sulla natura tutta quanta: descrizione in cui è chiaro, che l'autore del Pastor fido pensò di opporre immagini ad immagini, e poesia a poesia. Si confidò di poter vincere il suo rivale sollevandosi di più: ma, comecchè i pastori d'Arcadia avessero pensieri e favella al di sopra del volgare, comecchè quasi tutti fossero poeti, ed avessero alcune cognizioni nelle scienze, e particolarmente nell'astronomia, non si potrebbe assicurare che un

---

(1) *Ite voi che chiudeste*
L'orribil fera, a dar l'usato segno
Della futura caccia ec.

L'Ippolito di Seneca dice anche:

Ite, umbrosas cingite sylvas, ec.

Il Guarini, confessando questa imitazione nelle sue note, edizione del 1602, p. 12, si arroga su di Seneca una superiorità, che non ha, dicendo. „ *Ippolito parla da se a guisa di furioso ed estatico, e Silvio comanda a' suoi cacciatori e parla con senno* „. Ippolito per l'opposito si volge ad una schiera di cacciatori, distribuisce loro i carichi, i varj luoghi in cui si debbono recare, e soltanto quando sono partiti, indirizza una preghiera a Diana. (V. L'*Ippolito* di Seneca, scen. I.)

vecchio e semplice pastore, quale è Linco, non oltrepassi i limiti, allorchè dice:

Mira d'intorno, Silvio;
Quanto il mondo ha di vago e di gentile,
Opra è d'Amore; amante è il cielo, e amante
La terra, amante il mare.
Quella che lassù miri innanzi all'alba
Così leggiadra stella,
Ama d'amore anch'ella, e del suo figlio
Sente le fiamme; ed essa, che innamora,
Innamorata splende;
E questa è forse l'ora,
Che le furtive sue dolcezze e 'l seno
Del caro amante lassa:
Vedila pur, come sfavilla e ride.

Dai cieli discende sulla terra, e dipinge gli animali delle foreste, e quelli dei mari, soggetti alla possanza d'Amore: piacevolissima è la leggiadra dipintura, che fa dell'amore degli uccelli:

Quell'augellin, che canta
Sì dolcemente, e lascivetto vola
Or dall'abete al faggio,
Ed or dal faggio al mirto,
S'avesse umano spirto,
Direbbe: ardo d'amore, ardo d'amore.
Ma ben arde nel core,
E parla in sua favella,
Sì che l'intende il suo dolce desìo:
Ed odi appunto, Silvio,
Il suo dolce desìo,
Che gli risponde: ardo d'amore anch'io.

(Att. I, sc. I.)

Alla per fine, perchè nulla manchi alla somiglianza di queste due contestazioni, in una causa che è la stessa, siccome Dafne termina ciascun suo argomento con questo schietto intercalare:

Cangia, cangia consiglio,
Pazzarella che sei;

Linco termina ciascuno de' suoi con questo:

Lascia, lascia le selve
Folle garzon, lascia le fere, ed ama.

Non ci dee cadere di mente, che la seconda scena dell' Aminta offre il contrasto di due quadri differenti, nell' uno dei quali l'amante di Silvia narra l'origine ed i progressi del suo amore, e come avea simulato di essere stato puntoad un labbro da un'ape, per farsi dare e per restituire un bacio; nell' altro il suo amico Tirsi delinea ed il quadro disfavorevole, che un preteso sapiente aveagli fatto della corte, e la dipintura ch'egli dà per più somigliante, di quel soggiorno delle virtù civili e guerriere, dei piaceri, della galanteria e delle Muse. Il Guarini volle gareggiare col Tasso in essi due quadri: ma li divise, e collocò in due diverse scene assai distanti l'una dall' altra, e di cui diversi sono gli attori. Nella prima scena del secondo atto, Mirtillo narra anche ad Ergasto come nacque il suo amore per Amarilli, e come osò, con inganno, involare un bacio. Il Tasso avea presa la materia della sua narrazione nel romanzo di *Achille Tazio*; il Guarini prese il soggetto della sua dal duodecimo Idillio di Teocrito. In questo Idillio, un pastore, lieto di rivedere il suo giovane amico, fa voti per la felicità dei Megaresi, che onorarono la memoria di Diocle, quell'ardente amatore della gioventù (1): Ogni anno, dic'egli, al tornar della primavera, i giovanetti raccolti intorno alla sua tomba si disputano il premio del bacio. Quegli che applica più dolcemente le labbia sulle labbia d' un altro fanciullo, torna carico di corone alla madre. Felice il giudice deputato per proferire sentenza tra que' baci! ec.

Il Guarini stimò che se i giovanetti di Megara sapevano tanto innanzi, le donzelle non dovevano essere meno istruite, e desta in vergini megaresi venute ai giuochi di Elide, dove

(1) Filopaida.

Amarilli erasi recata insieme colla madre, il pensiero di venire tra loro ad una simile gara. La sorella di Mirtillo avea stretta amicizia con Amarilli dal giorno che era colà venuta; ella lo veste di abiti femminili, gl'insegna a movere donnescamente parole e sguardi, e lo conduce seco tra le leggiadre megaresi, che stanno d'intorno ad Amarilli. La giovinezza di Mirtillo, nel cui volto non era neppure un lieve vestigio di lanugine, favorisce quell' inganno. Il giuoco incomincia. Amarilli viene eletta giudice; sulle sue labbra tutte le rivali fanno prova del loro sapere, e Mirtillo riporta il premio (1). E' noto che l'autore pose tutto l'ingegno nel delineare i particolari di questa scena erotica, e che ne dipinse coi più vivi colori i misteri, e trattò, per modo di parlare, a fondo la scienza del bacio.

Il secondo brano di paragone trovasi nella prima scena dell'atto quinto, ed è di genere affatto diverso. Il Guarini si nascose sotto il nome di Carino, come il Tasso erasi celato sotto quello di Tirsi, e si vale di cotal mezzo per lagnarsi in bellissimi versi di quello che avea sofferto alla corte di Ferrara, dei rischi e delle fatiche sostenute, e dello scarso frutto che ne avea raccolto.

> Scrissi, piansi, cantai, arsi, gelai,
> Corsi, stetti, sostenni, or tristo, or lieto,
> Or alto, or basso, or vilipeso, or caro;
> E, come il ferro delfico, stromento
> Or d'impresa sublime, or d'opra vile,
> Non temei risco, e non schivai fatica.
> Tutto fei, nulla fui; per cangiar loco,
> Stato, vita, pensier, costumi e pelo,
> Mai non cangiai fortuna. Al fin conobbi,
> E sospirai la libertà primiera;
> E dopo tanti strazj, Argo lasciando,
> E le grandezze di miseria piene,
> Tornai di Pisa ai riposati alberghi . . .

(1) Att. II, sc. I.

Ed un po' dopo ripiglia:

Ma chi creduto avria di venir meno
Tra le grandezze, e 'mpoverir nell'oro?
Io mi pensai, che ne' reali alberghi
Fossero tanto più le genti umane,
Quant'esse han più di tutto quel dovizia,
Ond'è l'umanità sì nobil fregio:
Ma vi trovai, tutto 'l contrario, Uranio.
Gente di nome e di parlar cortese,
Ma d'opre scarsa e di pietà nemica:
Gente placida in vista e mansueta,
Ma più del cupo mar tumida e fera:
Gente sol d'apparenza, in cui, se miri
Viso di carità, mente d'invidia
Poi trovi, e 'n dritto sguardo animo bieco,
E minor fede allor che più lusinga.
Quel, ch'altrove è virtù, quivi è difetto.
Dir vero, oprar non torto, amar non finto,
Pietà sincera, inviolabil fede,
E di core e di man vita innocente,
Stiman d'animo vil, di basso ingegno
Sciocchezza, e vanità degna di riso.
L'ingannar, il mentir, la frode, il furto,
E la rapina di pietà vestita;
Crescer col danno e precipizio altrui,
E far a sè dell'altrui biasmo onore,
Son le virtù di quella gente infida.
Non merto, non valor, non riverenza
Nè d'età nè di grado nè di legge;
Non freno di vergogna, non rispetto
Nè d'amor, nè di sangue, non memoria
Di ricevuto ben; nè finalmente
Cosa sì venerabile o sì santa,
O sì giusta esser può, ch'a quella vasta
Cupidigia d'onori, a quella ingorda
Fame d'avere, inviolabil sia.

Or io, che incauto e di lor arti ignaro
Sempre mi vissi, e portai scritto in fronte
Il mio pensiero, e disvelato il core,
Tu puoi pensar, s' a non sospetti strali
D' invida gente fui scoperto segno.

Tutta questa mordace satira è dettata, come è agevole di vedere, da un profondo risentimento. Qualsivoglia tranquillo amico delle muse, che avrà respirata l'aria delle corti, biasimerà almeno qui, in Carino, la maraviglia, che dimostra, e quelle acerbe ricordanze, cui non dee lasciar nell'animo un'ingiustizia, quando si è dovuta antivedere. Sia come si vuole, per quanta efficacia abbia questa satira, per quanto tutti i particolari sieno bene delineati, non può a gran pezza produrre quella viva commozione, che fa lo squarcio del Tasso. In questo spirano i dolci sentimenti, e le felici illusioni della gioventù; nell'altro si vedono soltanto gli aspri rammarichi d' un cortigiano disgraziato. Vi sono delle ragioni, si dice, perchè essi non debbano mai amareggiare il cuore; ed è forse per questo che il cuore è poco commosso alla loro dipintura.

Finalmente il Guarini entrò di nuovo in gara, e si pose pur anco in opposizione con uno dei passi più luminosi e più esaltati dell' Aminta. Rispose al primo coro, nel quale l' encomio del secolo d' oro è mescolato alle innocenti invettive contro l' onore, col coro del suo quart' atto, in cui avvi del pari l' elogio del secol d' oro, ma dove il vero onore è distinto dal falso, e riceve omaggi e voti. Cotale risposta aveva soprattutto il pregio della difficoltà superata. Il coro del Pastor fido ha altrettante strofe quante quello dell' Aminta, le strofe hanno altrettanti versi, i versi sono della medesima misura, e le rime esattamente le medesime. „ Forse la lingua italiana non ha componimento, che sia fatto in risposta, con obbligo di rime, nè più bello nè meglio fatto di questo; percioccbè egli è tale, che paragonato con la canzon dell' Aminta, chi non sapesse qual di loro fosse prima di tempo, non saprebbe qual fosse la proposta, e quale la risposta: non avendo questa del nostro autore alcuna cosa nè sforzata, nè che abbia punto bisogno di

quella scusa, che per cagion della rima si suol concedere a chi risponde. Ma è tutta fornita di bellissime e purissime forme: ed ha così bene le sue sentenze e le sue vivezze, come abbia quella del Tasso „. Se si trova alquanto di amplificazione in cotali encomj, dirò che ho il mio mallevadore, ed è il Guarini egli stesso, il quale in siffatta maniera si esprime in una delle sue note (1). „ Esempio nobilissimo, esclama, e forse unico in questa lingua a' nostri posteri di quel che possano due poeti sì chiari, e sì stimati a' nostri tempi, che in niuna cosa si sono mai sì bene incontrati, per cozzar insieme d' arte e d' ingegno, come in questa „. Si potrebbe dire, che si sarebbero per tal modo incontrati in tutti gli altri argomenti ove fosse piaciuto al Guarini, perocchè era in sua mano di rifare ciò che il Tasso avea fatto, l' *Aminta* tutto intiero, e la *Gerusalemme liberata* tutta quanta: ma pel bene della sua gloria non si avvisò di doverlo tentare.

Qualunque maraviglia inspirasse a lui stesso questa spezie di lotta, vi hanno molte cose nel suo componimento, che la destano assai maggiore. Vi si ammirano a buon diritto le narrazioni, le quali per lo più sono d' una non comune chiarezza ed eleganza, le descrizioni della vita pastorale e della natura campestre, alcuna volta alterate da soverchia affettazione e ricercatezza di spirito, ma amene, soavi e ridenti, come la natura stessa nella primavera. Vi si ammirano scene nelle quali gli affetti sono veri, commoventi ed anche patetici, il dialogo vivace, e gli squarci eloquenti; dove si vede per avventura troppo di lusso e di soprabbondanza, ma non mai aridezza, stentatezza e povertà. Avvi molto spettacolo, il quale è naturalmente legato all' azione. Tale è la marcia trionfale dei cacciatori che celebrano; cantando, la vittoria di Silvio sul cinghiale d' Erimanto, e che vanno a consacrare a Diana l' orribile teschio di quel mostruoso nemico: tale è ancora il coro de' sacerdoti di Diana, i quali conducono Mirtillo all' ara, do-

(1) Edizione del *Pastor fido* del 1602, p. 219.

ve debb' essere immolato, e la frequenza del popolo che circonda il luogo del sacrifizio, allorchè Carino rende da principio più acerba la condizione del sacrificatore e della vittima, manifestando loro che l'uno è il figliuolo dell' altro, e quando in appresso viene Tirenio a spiegar gli oracoli, a rendere loro la vita, e la felicità, e ad annunziare all' Arcadia il termine di tutti i suoi mali.

Que' cori erano cantati ed accompagnati da stromenti. La musica teatrale cominciava a formarsi; il dramma pastorale s'impadronì di quest' arte nascente, e la musica passò talora dai cori alle istesse scene (1). Il Guarini aggiunse ai cori, che partivano gli atti del suo dramma, questi due cori in azione (2). divisi in istrofe eguali, con una spezie d' intercalare. Ma la musica si lega più strettamente ai movimenti ed alla azione dei personaggi, e si unisce pure alla danza, nella scena del giuoco della Cieca (3), che la malefica Corisca apparecchiò per dare agio a Mirtillo ed Amarilli di trovarsi insieme, e perderli di poi inevitabilmente.

Amarilli ha gli occhi bendati, e con lei giuoca una schiera di giovinette, ciascuna delle quali viene a percuoterla alla sua volta, e fugge; e mentre ella s' ingegna di cogliere chi l' ha toccata, e che deve bendarsi gli occhi in sua vece, se ne indovina il nome, tutte le vanno cantando leggiadre strofe, correndo, e girandole intorno. Cotali strofe sono volte all' Amore, rappresentato da colei, che in tal punto è, com' egli, cieca. Dopo alcuni sforzi inutili, che destano di nuovo i motteggi delle giovinette, Amarilli crede di averne presa una, ed è in vece una pianta. L' agile schiera si mette di nuovo a cantare, a motteggiare, ed a schernir l' Amore. Amarilli s' inganna un'altra volta; ella vuol ben tornare al giuoco, ma è stan-

(1) Su tutto ciò che spetta alla musica teatrale, veggasi il capo seguente.

(2) Quello dei cacciatori, atto IV, sc. 6; e quello dei sacerdoti, e dei pastori, atto V, sc. 3.

(3) At. III. sc. 2.

ea, ed è un' indiscrezione il farla correr tanto. Allora quelle scherzose donzelle ripigliano il canto:

Mira Nume trionfante,
A cui dà il mondo amante
Empio tributo!
Eccol oggi deriso, eccol battuto,
Siccome i rai del Sole
Cieca nottola suole,
Ch' ha mille augei d' intorno,
Che le fan guerra e scorno,
Ed ella picchia
Col becco invano, e s' erge, e si rannicchia.

Ma alla fine il giuoco più innocente ha i suoi pericoli, e non è un saper fuggir l'amore l'andar troppo con lui trescando. Le ninfe si dileguano, senza farne verun cenno ad Amarilli, e Mirtillo, ammaestrato da Corisca, le va incontro; essa lo prende, e crede da principio che sia Aglauro, e poi Corisca: si toglie la benda, e smarrita si trova nelle braccia di Mirtillo. Ella si leva tosto in collera, ma gli dà poi orecchio, si sente commossa alla voce di colui, ch'ella ama senza volerlo confessare, e gli dà congedo con queste commoventi parole, che lo spettatore comprende a maraviglia, se non le comprende Mirtillo:

Partiti, e ti consola,
Che infinita è la schiera
Degl' infelici amanti.
Vive ben altri in pianti,
Siccome tu, Mirtillo. Ogni ferita
Ha seco il suo dolore;
Nè se' tu solo a lagrimar d'amore.

Questa, non è da negare, è una scena deliziosa; e convien essere insensibile per non sentirsi commosso immaginando l'effetto, che questo sciame di giovinette, e le loro scherzevoli danze, e i dolci loro canti doveano produrre su di un teatro, nel quale niente mancava di quello che può contribuire all'illusione. Ma come potevano esse ad un tempo cantare, ballare

e fare tutti i moti di quella pantomima ingegnosa? Perocchè tutti que' moti; che sogliono per lo più essere inordinati e casuali nel giuoco della Cieca, erano qui studiati con numero ed armonia, in modo che non era meno ballo che gioco. Ce lo dice il Guarini stesso in una nota (1), e ci manifesta ad un tempo il modo, con cui vennero superate le difficoltà dell' esecuzione. Il coro, che parea cantare e ballare ad un tratto, ballava solamente. La musica era dietro il palco; il che si accordava perfettamente col tuono misterioso di un cotal giuoco, nel quale convien parlare sottovoce e da lungi, perchè la Cieca, ove vi colga, non vi possa riconoscere.

Il fine di questa nota, singolare per la storia dell'arte, ci chiarisce intorno ad una difficoltà più grande che il poeta avea saputo superare, intorno al metodo, in qualche modo, meccanico da lui adoperato per la composizione di questa scena, e che, in leggendola, non si sarebbe potuto immaginare. „ Il nostro poeta, dic'egli, prima fece comporre il ballo ad un perito di tale esercizio, divisandogli il modo dell' imitare i moti e i gesti, che si sogliono fare nel giuoco della Cieca molto ordinario. Fatto il ballo, fu messo in musica da Luzzasco, eccellentissimo musico de' nostri tempi. Indi sotto le note di quella musica il poeta fe' le parole: il che cagionò la diversità dei versi, ora di cinque sillabe, ora di sette, ora di otto, ora di undici, secondo che gli conveniva servire alla necessità delle note. Cosa che pareva impossibile, s' egli non l' avesse fatta molte altre volte con tanta maggiore difficoltà, quant' egli negli altri balli non era padrone dell' invenzione, come fu in questa „.

Il Guarini, come si vede, amplifica qui alquanto a se stesso, secondo il suo costume, il merito di questa difficoltà superata: si fece in appresso altrettanto ed in italiano, ed in tutte le lingue, per rispetto a balli e ad ariette così imitate; ma era in allora una cosa novella, ed anche dappoi che si è fatta comune fu sempre raro il riuscirvi sì felicemente.

---

(1) *Ub supra* p. 149.

Fin qui altro noi non abbiamo veduto nell' autore, che la vaghezza di mostrarsi poeta tenero e voluttuoso, pigliando cura di vestire coi più seducenti colori e le amorose immagini che la natura campestre d' ogni parte appresenta, e i desiderj, e i diletti e gli affanni stessi dell' amore; pure pensò anche a mostrarsi filosofo, anzi era questo il suo più gran vanto; e se pareva aver in niun conto, come abbiamo accennato, il nome di poeta, era piuttosto come filosofo, come uomo dato agli studj ed alle meditazioni filosofiche, che nella qualità di cortigiano e di uomo di stato. Questa sua pretensione si scorge non solamente nei gravi personaggi del gran sacerdote Montano, del vecchio indovino Tirenio, di Carino e di alcuni altri, che spargono di sentenze filosofiche tutti i loro dialoghi; ma in quelli pur anco dei giovani pastori e delle pastorelle, che mescolano sovente ai loro più teneri discorsi, concetti e vocaboli tratti dai filosofi antichi. E perchè ciò non abbia ad isfuggire al lettore, si die' egli stesso a metterlo in avvertenza nelle note da lui fatte al suo dramma.

La tenera Amarilli si vanta di filosofia non meno, ed anche più degli altri. Nella difficile condizione in cui si trova tra Silvio, al quale è promessa, e ch' ella non ama, e Mirtillo che ella ama senza poterlo manifestare, frenata non pure dal pudore, ma da una legge che condanna a morte la violazione della data fede, cotale condizione, che è una sorgente di travagliosi combattimenti, lo è pure di riflessi su quegli stessi combattimenti, e sulle loro cagioni. Il Guarini venne gravemente imputato del volo filosofico, che fa spiccare a questa ninfa, allorchè, dopo di aver congedato Mirtillo con voci di pietà e di tenerezza compressa, le quali indicano senza parlar molto, tutti i tormenti del suo cuore, rimasta sola, ella più non si frena, ed accagiona la legge e la natura di questa contraddizione, ed invidia la sorte delle fere selvagge, le quali non hanno verun ostacolo, nè altra legge in amore che quella d'amare (1). In questo squarcio, nel qual si

(1) O fortunate voi, fere selvagge,
A cui l' alma natura

tratta di esprimere delle opposizioni negli affetti, l'autore diè libero campo alla sua vaghezza per le antitesi: ma non è questo il difetto del quale fu incolpato. Quel biasimo della legge, la quale, nella mente d'Amarilli, volgesi solo a quella legge di morte dettata dall'oracolo, fu male interpretata da coloro, ai quali è commesso di vegliare sulla purità della dottrina: questi versi del Pastor fido furono messi nell' *Indice*; ma le edizioni si andarono sempre più e più moltiplicando, e non furono tolti in alcuna. Non hanno però solamente provocata la condanna dei casisti, ma richiamarono ancora l'attenzione dei filosofi. „ L'autore, dice il saggio Bayle colla sua maniera libera e schietta (1), tocca qui uno dei più incomprensibili misteri della natura. Introduce una vergine, la quale, vedendosi in preda a due tiranni nemici (l'amore e l'onore), invidia la felicità delle bestie, che nell'amare non hanno altra legge che l'amore. Essa non può comprendere l'opposizione che trova tra la natura e la legge. L'una unisce a certe cose un sommo diletto, e l'altra il rigore del castigo „. E qui traduce i versi del Guarini, che esprimono cotale opposizione, e temendo di gettarsi egli stesso nell'angustia, in cui vede Amarilli, conchiude: „ Senza la rivelazione di Mosè, è impossibile di comprendere qui dentro veruna cosa „. Si rimandi, se così piace, alla rivelazione di Mosè Amarilli, ninfa d'Arcadia, e discendente dal dio Pane, purchè si creda, che vi sono altri mezzi ancora per dover sciogliere cotali difficoltà; ma sopra tutto non ingolfiamoci in esse. Lasciamo il Guarini come filosofo, e

---

Non diè legge in amar, se non d' amore!
Legge umana inumana,
Che dai per pena dell' amar la morte!
Se 'l peccar è sì dolce
E 'l non peccar sì necessario; o troppo
Imperfetta natura
Che repugni alla legge!
O troppo dura legge
Che la natura offendi!

(1) Articolo Guarini (Battista) nota E.

continuiamo ad esaminarlo come poeta, tornando a' suoi pastori o piuttosto alle sue pastorelle (1).

Non dà a tutte quella ritenutezza, dalla quale Amarilli non si scosta mai. Non ragiono soltanto di Corisca, della quale una sfacciata civetteria forma il carattere; ma, e questo è un difetto contro l' arte non meno che contro il decoro, la giovane Dorinda ella stessa, ch' egli destina a sottomettere in fine l' insensibile Silvio alle leggi d' amore, mal si appiglia da principio per commovere quel cuore selvaggio, e lo assale troppo apertamante per doverlo vincere. Ella apparisce tenendo ed accarezzando Melampo, il cane favorito di Silvio (2), ed invidia la sorte di questo cane, dicendo:

Egli con quella
Candida man, ch' a me distringe il core
Te dolcemente lusingando nutre:
E teco il dì, teco la notte alberga;
Mentr' io, che l' amo tanto, invan sospiro,
E' nvano il prego; e, quel che più mi duole,
Ti dà sì cari e sì soavi baci,
Ch' un sol, che n' avess' io, n' andrei beata.

Silvio viene cercando e chiamando il suo caro Melampo. Dorinda fa disegno d' inquietarlo, e di serbare il cane in disparte, collo speranza di fare con questo mezzo acquisto dell' amor suo. Ella fa pompa di spirito, che Silvio mal comprende, o di cui poco si cura, e gli fa delle proteste e delle dichiarazioni, che non comprende maggiormente o delle quali non si dà maggior pensiero: egli altro non cerca, altro non cu-

(1) Debbo per avventura temere che siano trovate troppo estese le minute critiche, nelle quali io sono qui per por mano, intorno ad un' opera che può aversi come poco importante. Ma la sua importanza letteraria è grande, perocchè venne sempre allegato come classico, e come uno dei capolavori della lingua italiana. Fu solo censurato per abuso di spirito: si mette, o si lascia sovente nelle mani di giovani scolari d' ambi i sessi, ed io credo che rilevi non poco il provare, che altri vizj da quelli dello stile debbono determinare ad allontanarnelo.

(2) Atto II. scena 2.

ra che il suo cane, ed una damma, a cui correva dietro, quando ne perdè la traccia. Ebbene, dice ella, io ti posso dare ad un tempo il cane e la damma, e tu qual mercede me ne darai?

Silv. Due belle poma d' oro, che l' altr' jeri
La bellissima mia madre mi diede.

Dor. A me poma non mancano; potrei
A te darne di quelle, che son forse
Più saporite e belle, se i miei doni
Tu non avessi a schivo.

Il Guarini pretende in una nota, ch' ella dice semplicemente ciò che può essere tratto in senso lascivo: ma perchè ciò fosse, bisognerebbe che egli l' avesse fatta più semplice che non è. Quello che aggiunge, è veramente singolare, e dà la norma delle convenienze drammatiche di que' tempi. *Questi scherzi*, dic' egli, *sono nelle commedie bellissimi e molto frequenti, sempre che le cose oscene si dicono con parole, che sentimento onesto possano avere, sì come questo, potendo molto ben essere ch' ella volesse dire delle poma dell' arbore, e non di quelle del suo seno*. Qualunque cosa ella abbia voluto dire, Silvio persiste a non volerla intendere, e le offre una capra od un' agnella; ma il fatto sta, ch' ella vuole lui solo ed il suo amore. L' amor suo! Volontieri! E' glie lo dona; ma che cosa è egli in fine questo amore, di cui gli parla continuamente? A spiegarglielo ella si perde in definizioni mitologiche, sicchè Silvio perdendo la pazienza le dice:

Ninfa, non più parole:
Dammi il mio cane omai.

Silv. Dammi tu prima il pattuito amore.

Comincia di nuovo la disputa. Finalmente Dorinda vuole un pegno.

Silv. Che pegno vuoi?

Dor. Ah che non oso dirlo.

Silv. Perchè?

Dor. Perchè ho vergogna.

Dopo molte parole, giunge alla perfine a fargli intendere che vuole un bacio. -- Un bacio? Te lo prometto; ma dammi tu

prima il cane colla preda. Dopo alcune altre parole ancora, ella chiama il suo capraio, a cui diede in guardia Melampo. Ei viene. Silvio come prima lo vede, non bada più a Dorinda, bacia Melampo, lo accarezza, e non parla più che a lui solo. Domanda poscia la damma promessa; e Dorinda: La vuoi tu viva, o morta? Altro argomento di quistioni alquanto scipite, e di ambigue risposte, le quali divengono in appresso troppo chiare. La damma è ella stessa: e che? Non gli è più caro l'avere una Ninfa che una fera? -- Non ti amo, anzi t' ho in odio, brutta, vile, bugiarda ed importuna, che sei! -- Ciò detto, sparisce come un fulmine insieme col cane. Dorinda lo chiama, si lagna del suo rigore, senza adirarsi delle sue ingiurie.

E' questo il guiderdon, Silvio crudele?
E' questa la mercè, che tu mi dai,
Garzon ingrato? Abbi Melampo in dono,
E me con lui; che tutto,
Purch' a me torni, io ti rimetto; e solo
De' tuoi begli occhi il sol non mi si neghi,
Ti seguirò compagna,
Del tuo fido Melampo assai più fida:
E quando sarai stanco,
T'asciugherò la fronte;
E sovra questo fianco,
Che per te mai non posa, avrai riposo.
Porterò l'armi, porterò la preda;
E se ti mancherà mai fera al bosco,
Saetterai Dorinda: in questo petto
L'arco tu sempre esercitar potrai;
Chè sol, come vorrai,
Il porterò tua serva,
Il proverò tua preda,
E sarò del tuo stral faretra e segno.

Silvio non è più là per trattarla così aspramente come merita un tal linguaggio; ma il lettore sarebbe tentato di essere, come lui, altrettanto franco, altrettanto poco gentile. Decoro, convenevolezza, senno, tutto è qui nella più strana maniera

violato; tanto più che, dicasi una volta ancora, questa Dorinda è destinata ad unirsi a Silvio in fine del dramma, e che il poeta volle, con mezzi per verità poco naturali, ma non privi d' interesse, farla signora di quel cuore sì fiero, cui ella incomincia ad assalire con tanta ostinatezza e mal garbo! Del rimanente si può dire che, tranne quando Silvio ferisce Dorinda nascosta dietro un cespuglio, credendola un lupo, e le usa le più tenere cure, che la richiamano in vita, l' autore non ebbe pensiero di renderla realmente interessante. Anche allorchè in appresso si narra la sua guarigione, ed il cambiamento del cuore di Silvio, il quale si chiama felice di unirsi a lei, questa narrazione termina con alcune vivacità, che distruggono ogni interesse, e che sono tali, da non potersi neppure recare innanzi. L' autore mise frequentemente in opera il suo principio intorno alle oscenità, che trova *buonissime e bellissime* nella commedia, sì veramente che le parole possano venire in altro senso interpetrate: ma gli sarebbe stato assai malegevole il dire qual altra significazione poteva venir data alle parole di questo racconto (1).

Un' altra parte, nella quale sparse in gran copia tutto quello che si desidera meno di trovare in una donna, è quella di Corisca. Essa è il personaggio odioso del dramma, l' orditrice del nodo, che mette Amarilli e Mirtillo nel pericolo della vita; è una civetta imprudente, che unisce a lievi capricci una calda passione; che odia Mirtillo, perchè non può farsi da lui amare, ed alla quale ogni mezzo è buono per torsi dinanzi la sua rivale, quand' anche dovesse involgere nella sua rovina

(1) V. Att. V, sc. 7, verso il fine, dopo, questi versi
Certo è sana Dorinda, ed or si regge
Sì ben sul fianco, che di lui servirsi
Ad ogni uso ella può; ec.
Ve ne sono dodici o quattordici pieni di voci a mala pena equivoche; ed è del tutto gratuitamente che il Guarini dice in una nota, che questo scherzo è molto proprio alla favola Tragicomica; perciocchè in quanto è scherzo, è comico, ed in questo è modesto, e detto copertamente (*non tanto copertamente*) serba il decoro della tragica gravità.

quello, che ella ama ed odia ad un tempo. E' vero ch' ella non è una pastorella, una Ninfa d' Arcadia, ma una straniera cresciuta in una grande città, di cui portò tutti i vizj nelle capanne: pure, se si comportano talora sul teatro donne che si abbandonano a delitti atroci ed a sfrenate passioni, non vi si sostiene egualmente la bassezza, la sfacciataggine, e per così dire, la sozzura del vizio, espresse apertamente, e messe in azione. Si può egli udire senza nausea questa Corisca (1) vantarsi di essersi provveduta d' altri amanti, non potendo avere quello che brama, e dire a se stessa:

> Che sarebbe di te, se sprovveduta
> Ti trovassi or d' amante? Che faresti
> Per mitigar quest' amorosa rabbia?

e volgersi alle altre donne, dicendo:

> Impari alle mie spese oggi ogni donna
> A far conserva, e cumulo d' amanti.

Si può senza fastidio udire, in questo lungo soliloquio, il male che dice di tutte le donne, del quale si può far vedere l' eccesso e l' ingiustizia col solo accennare, che ella pretende che tutte le somiglino? soggingne,

> ..... Così fanno
> Nelle cittadi ancor le donne accorte;
> E 'l fan più le più belle e le più grandi
> . . . .
> Così nelle città vivon le donne
> Amorose e gentili, ov' io col senno
> E con l' esempio già di donna grande
> L' arte di ben amar, fanciulla appresi.
> Corisca, (mi dicea) si vuole appunto
> Far degli amanti quel, che delle vesti:
> Molti averne, un goderne, e cangiar spesso.

Siano esse donne di città, siano anche, se così vuolsi, donne di corte; ma siffatte massime saranno sempre degne delle donne del trivio.

---

(1) Att, I. sc. 3.

Ed una tal femmina, la quale si dà si poca briga di nascondere quello che è, si è quella appunto che la tenera Amarilli prende per amica! Ad essa confida i segreti e le tenere cure del suo cuore! Lei prega di darle mano a rompere le sue nozze con Silvio! Come non la conosce ella alla maniera con cui parla, ai consigli che le dà? Corisca volendo confortarla ad aprire il suo core all'amante, ed udendo che ha vergogna, le dice:

Hai un gran mal, sorella; i' vorrei prima
Aver la febbre, il fistolo, la rabbia.
Ma, credi a me, la perderai tu ancora,
Sorella mia, sì ben; basta una sola
Volta, che tu la superi, e rinnieghi. Att. II, sc. 5.

Come, dopo queste brevi parole, Amarilli può essere ancora sul conto di lei ingannata, e darle ancora orecchio?

La scena in cui questa Corisca è bersaglio agli insulti ed alle violenze d'un Satiro (1), è universalmente tenuta per una pessima caricatura. Nè le villanie che si dicono, nè la minaccia del Satiro di mangiarla viva, ben sapendo che qualsivoglia altra minaccia non le farebbe paura, nè la burla ch'ella gli fa, di lasciargli tutto ad un tratto nelle mani la lunga e bella chioma, per cui credea di tenerla, e ch'era soltanto una parrucca; nè la caduta del Satiro quand'ella gli fugge, nè il motteggiare che fa su quella spoglia, che gli è rimasta, non sono per certo sali comici di squisito sapore; nulladimeno, come ogni cosa si annoda in questo strano componimento, cotale scena singolare ha uno scopo che si vede nell'atto seguente.

Nella leggiadra scena del giuoco della Cicca, l'autore volle che Amarilli, avendo colto Mirtillo, che erale andato a bella posta incontro, lo creda Corisca; che gli dia delle pugna; che lo si stringa al seno, e sia da lui serrata tra le sue braccia; in fine che, avendolo conosciuto allora solamente che si tolse la benda, ella abbia cagione di montare in collera, perchè egli avesse l'occasione di placarla. Ma come avrebbe ella preso Mirtillo per Corisca, se questa avesse avuto ancora

(1) Atto II, sc. 6.

i suoi lunghi capelli ? Ella rimase coi capelli corti come gli altri pastori, ed Amarilli la vide in quello stato dopo l' avvenimento del Satiro. In quel giuoco essa crede d' avere solo d'intorno le sue compagne, e, coglieudo Mirtillu, le tocca la testa, e dice:

> Or ti conosco, sì; tu se' Corisca;
> Che sei sì grande e senza chioma.

Il Guarini si dà in una nota gran vanto di questo ritrovato. „ E' cosa notabile, che in questa favola non è alcun episodio, per vago e piacevole ch' egli sia; che non sia legato colla necessità della favola sì fattamente, che niun di loro si può levare senza guastarla. „ Non è ben certo che questo sia vero in tutte le parti della sua favola; ma è chiaro, che nou lo è per niente in questa scena, piena tutta del comico più triviale e più scherzoso.

Con quale sfacciataggine ancora questa medesima Corisca offre a Mirtillo facili diletti, per staccarlo da uu amore, dal quale raccolse solo doglie e martiri (1)! Ella, che ha sì grande esperienza, non sa ella dunque, che è quello il tempo più inopportuno per fare una simile offerta; che una donna la quale insiste dopo un aperto rifiuto, la quale, dopo che un uomo sensitivo le disse, che il suo cuore nou è bramoso d' amorosi diletti, risponde:

> Proval solo una volta,
> E poi torua al tuo solito tormento;
> Perchè sappi almen dire,
> Com' è fatto il gioire:

non sa ella, che una siffatta donna si rende non meno molesta che spregevole, e farebbe perfino odiare i nomi di diletto e d' amore?

Non v' ha in generale, e si dica apertamente senza temere di avere una smentita, non v' ha nè modo, nè decoro nella più parte delle scene amorose che sono sì frequenti nel *Pastor fido*. Allorchè l' affetto è vero, sovente e troppo sovente lo stile non

(1) Att. III sc. 6.

lo è ; ed è qnesto il difetto più universalmente sparso , e che si fa maggiormente sentire in tntta l' opera. Ascoltate l' innamorato Mirtillo, quando viene la prima volta sulla scena.

Cruda Amarilli, che col nome ancora
D' amar, ahi lasso! amaramente insegni;
Amarilli, del candido ligustro
Più candida e più bella,
Ma dell' aspido sordo
E più sorda e più fera e più fugace;
Poichè col dir t' offendo,
I' mi morrò tacendo ; ec.

Att. I. sc. 2.

Ascoltatelo sulla fine della lnnga scena, che vien dopo al giuoco della Cieca, guastare con ricercati contrapposti il sentimento vero e natnrale, che aveva meglio espresso innanzi:

Ah dolente partita!
Ah fin della mia vita!
Da te parto, e non moro? e pur io provo
La pena della morte,
E sento nel partire
Un vivace morire,
Che dà vita al dolore,
Per far che moia immortalmente il core.

Att. III, sc. 3.

Ed in altro luogo:

Udite lagrimosi
Spirti d' Averno, ndite
Nova sorte di pena e di tormento:
Mirate crudo affetto
In sembianza pietoso:
La mia donna crudel più dell' inferno,
Perchè una sola morte
Non può far sazia la sna fiera voglia,
E la mia vita è quasi
Una perpetua morte,
Mi comanda ch' io viva,

Perchè la vita mia
Di mille morti il dì ricetto sia.

Ibid. sc. 6.

Volgendo in altra scena il discorso a se stesso, preso dal dispiacere pel timore che la sua amante ami un altro, esclama

Ma che tardi Mirtillo?
Colei che ti dà vita,
A te l' ha tolta, e l' ha donata altrui.
E tu vivi, meschino? e tu non mori?
Mori, Mirtillo, mori
Al tormento, al dolore,
Come al tuo ben, come al gioir se' morto;
Mori, morto Mirtillo;
Hai finita la vita,
Finisci anco il tormento.
Esci, misero amante,
Di questa dura ed angosciosa morte,
Che per maggior tuo mal ti tiene in vita.

Ibid. sc. 8.

Si può giudicare a quale leziosaggine di stile, a quale lusso di spirito l' autore si abbandona nei luoghi meramente piacevoli, nelle descrizioni e nelle dipinture amene, poichè n' è largo a profusione nelle scene, che volle rendere affettuose, e dove la situazione dei personaggi gli prescriveva di essere semplice, e di far tacere lo spirito, per parlare il linguaggio del cuore. Converrebbe essere troppo minuto, se si volesse rilevare nell' orditura generale della sua locuzione i numerosi esempj di cotali difetti, che vennero già da altri censurati. E' un difetto ancora più grave lo svisare ad un tal punto, ed in siffatte situazioni, la verità e l' affetto. Io sceglierò dunque un esempio di questa spezie che sarà l' ultimo, e si vedrà che basta esso solo, senza che se ne aggiunga verun altro.

Dorinda, ferita da Silvio con un dardo d' una piaga che questi crede mortale, ricevendo da lui aiuto, e testimonianze di cordoglio e di pietà, gli ragiona gran pezza in questo stile, che non può essere il suo, ma sì quello del poeta. Silvio pie-

gando a terra le ginocchia dinanzi a lei, vuol morire con essa, e di sua mano, e le dà uno strale, nudando il petto, che era bianchissimo; quella vista fa andare la testa in volta alla povera moribonda, la quale non fa più che sragionare.

Ferir quel petto, Silvio?
Non bisognava agli occhi miei scovrirlo,
S' avevi pur disìo, ch' io tel ferissi.
O bellissimo scoglio
Già dall' onda e dal vento
Delle lagrime mie, de' miei sospiri
Sì spesso invan percosso,
E' pur ver che tu spiri,
E che senti pietade? O pur m' inganno?
Ma sii tu pure o petto molle, o marmo,
Già non vo', che m' inganni
D' un candido alabastro il bel sembiante,
Come quel d' una fera
Oggi ingannato ha il tuo signore e mio.
Ferir io te? Te pur ferisca Amore;
Chè vendetta maggiore
Non so bramar che di vederti amante.

Atto IV, sc. IX.

Ella continua a un di presso sul medesimo tenore, poscia esige da Silvio, che si levi, ed in appresso ch' ei viva. Se non che dovendo la sua ferita essere vendicata, ella vuole che si punisca l' arco che l' ha fatta; ch' esso pera; che la pena cada tutta su quel omicida; ch' esso venga ucciso. Silvio, che non fa tanta pompa di spirito, quanta ne fa Dorinda, ne adopera tuttavolta assai nel suo linguaggio, mandando ad effetto contro il suo arco e gli strali la condanna di morte da lei proferita. Linco, presente al fatto, è finalmente il primo a pensare, che convien medicare la piaga di Dorinda, e la vuol condurre in casa di Silvio, il quale si prende la cura di condurvela egli stesso. Non potendo reggersi in piedi, la portano sulle loro braccia, ed ella si appoggia ad amendue, ma più mollemente e teneramente al collo di Silvio. Questo quadro, che diventa

commovente a dispetto dell'autore e di tutta la cura che si diede per distruggerne l' interesse, esso pure viene intiepidito, e guasto da un motto ambiguo che mette in bocca a Silvio ed a Dorinda, nel loro partire:

Silv. Dimmi Dorinda mia, come ti punge
Forte lo stral?

Dor. Mi punge sì, cor mio;
Ma nelle braccia tue
L' esser punta m' è caro, e 'l morir dolce.

E' questa una nuova applicazione della dottrina dell' autore per rispetto ai concetti ed ai vocaboli, e si spiega intorno a ciò assai chiaramente in una nota (1); ma qui più che in verun altro luogo, se non a nome del decoro, è da dolersene a nome del buon gusto, a nome del più semplice buon senno. In effetto quale cosa più sragionevole che di condurre stentatamente una situazione, la quale può essere commovente, di sospenderne gran pezza l' interesse con tutte le sottigliezze ed i motti che si possono immaginare, ed allorchè questo interesse, possente per se stesso, è sul punto di trionfare, spegnerlo affatto con uno scherzo sì freddo?

Io manifesto la mia opinione con una franchezza, che non può cadere in sospetto, ed alla quale la mia ammirazione pei buoni poeti italiani mi diè diritto. Potrei moltiplicarne gli esempi, potrei recare in mezzo delle scene intere guaste da sì ributtanti difetti: ma non vorrei però metterle innanzi agli occhi dei Francesi, ai quali non possono arrecar danno, ma sì degli stessi Italiani, a fine di confermarmi, colla formale loro disapprovazione, nell'opinione, ch' io portai sempre, che in Italia gli uomini di fino discernimento non amano più di noi cotali follie. Se non che per avventura, riconoscendole in alcuni de' loro poeti, le attribuiscono troppo esclusivamente al Marini ed agli altri secentisti. No, no; nel Guarini, nella Gerusa-

(1) „ Qui senza fallo ha ben voluto lascivamente scherzare il poeta nostro colla semplicità di questa fanciulla, che puramente dice quelle parole, che non sono già oscene „.

lemme, ed in un gran numero di sonetti del Tasso, nel Tansillo, in tanti altri rinomati poeti del secolo decimosesto: che dico? nel Petrarca istesso, in quel sommo lume del quattordicesimo, in quel creatore della lirica italiana, già esisteva il germe assai sviluppato di questo vizio dello spirito e dello stile. Rimaneva un solo passo a fare, perchè il male fosse al suo colmo, ed il contagio diventasse universale. I secentisti fecero quell'ultimo passo: ma non perdiamo veruna occasione di notare e ripetere, che illustri predecessori avevano loro per mala sorte segnata la via, e vi erano anche troppo prima di essi andati smarriti.

Il Tasso, com'è giusto di ripeterlo ancora, fu nell'Aminta più sobrio che nelle altre sue rime di questi ornamenti superflui, è questo un gran vantaggio che ha sopra il *Pastor fido*, e non è il solo. Esso ha unità, connessione, ed un carattere deciso; è un vero *dramma pastorale;* è un genere. L'altro è incoerente composto di parti di diversa natura, e lontane le une dalle altre: l'autore,nel connetterle,fu costretto a creare il nome composto di *tragi-commedia-pastorale;* esso è un mostro. Si respira in qualche sorta nell' Aminta un profumo di antichità che incanta; tuttochè il Guarini conoscesse gli antichi, si sente troppo nel suo *Pastor fido* l'odore della vernice moderna. L'Aminta diletta e commove per una serie di sentimenti soavi, d'immagini campestri e di scelte espressioni, che non eccedono la favella usitata se non se giusta le convenzioni comuni'a tutte le arti, le quali non si fanno a dover imitare la natura per modo, che le siano affatto somiglianti, e ritraggono dalle loro istesse dissomiglianze una parte del diletto, che la loro illusione procaccia. Il *Pastor fido* piace anch' esso, ma non per alcuna illusione, od imitazione: immagini, sentimenti, espressioni, tutto è sovente ideale e fantastico. Il poeta si creò una natura particolare, nella quale lo seguiamo sovente con diletto, ma dove talora ci stanchiamo anche di tenergli dietro. Una delle cagioni di questa stanchezza è anche la soverchia lunghezza del dramma, che comprende un numero

di versi oltre a tre volte tanti quelli dell' Aminta (1). In una rappresentazione, che fu data in Mantova vi si volle aggiungere il fregio degli intermedj, ma fu giuoco forza di togliere alcuni versi; ma si sa quanti? milleseicento (2).

Non è dunque del tutto senza ragione che il severo Gravina, il quale generalmente disapprova l' invenzione del dramma pastorale, dice, che almeno il Tasso trattò con maggior semplicità e naturalezza questa novità d' invenzione, che fu rifiuto degli antichi, e che pur si potrebbe tollerare, se nel medesimo segno si fosse contenuto il Guarini; ma egli trasportò nelle capanne anche le corti, applicando nel suo *Pastor fido* a' quei personaggi le passioni e i costumi delle anticamere e le più artifiziose trame de' gabinetti, con porre in bocca dei pastori, precetti da regolare il mondo politico, e delle amorose Ninfe, pensieri sì ricercati, che paiono usciti dalle scuole de' presenti declamatori ed epigrammisti (3).

Ed è con più ragione ancora che il saggio Tiraboschi, dopo avere dichiarato che il *Pastor fido* è tenuto di comune consentimento per una delle pastorali più ingegnose e più appassionate, soggiunge che i difetti che gli si possono rimproverare sono appunto l' eccesso di queste due buone qualità. „ Essa è troppo ingegnosa: perciocchè, benchè i pastori in essa introdotti siano semidei, e perciò loro non disconvenga uno stile più fiorito, che a' semplici pastori, è certo però ch' esso è talvolta troppo limato, che vi sono concetti troppo ricercati e sottili, e che vi si comincia a veder alquanto di quella falsa acutezza, che tanto poscia infettò gli scrittori del secolo seguente. E' in oltre troppo passionata; perciocchè comunque moltissime delle azioni teatrali di questo secolo siano di gran lunga più oscene, anzi non si possa pur dire che osceno sia il

(1) Ad una semplice occhiata, e senza noverare i versi, ve ne ha un poco più di due mila nell'*Aminta* e nel *Pastor fido* oltre a sette mila.

(2) *Giornale dei letterati d' Italia* Supplemento, t. II. p. 195.

(3) Il Gravina così scriveva circa il 1730, *Ragione poetica*, t. 2. n. XXII.

Pastor fido, tale è però la seducente dolcezza, con cui s' inspirano negli animi di chi lo legge, o l' ascolta, i sentimenti amorosi, che chi per età o per indole è ad essi inclinato, può di leggieri riceverne non leggier danno. „ (1).

Che che ne sia, cotali difetti sono per avventura inerenti al genere istesso; in fatto, senza volere, come il Guarini, sollevarsi dall'un canto sino alla tragedia, e calare dall' altro sino alla commedia ed alla farsa, quali passioni vorrete dare a semplici pastori, se non se quelle dell' amore? Se voi ritraete siffatta passione con tutti li suoi allettamenti, e colla naturalezza che si affà a pastori, come eviterete voi di svegliare commozioni pericolose? Se vi scostate dal naturale, come non cadrete nell' affettato e nel sottile? Come in ogni caso sfuggirete l' uniformità, e conseguentemente la noia? Ne risulterebbe una conseguenza singolare, ed è che non pure il Tasso aggiunse la perfezione del genere da lui creato, ma che, non ostante tutto quello che v' ha di dilettevole e seducente nel *Pastor fido*, sarebbe quasi da desiderare, che non si fosse fatto un genere di tale componimento; che l' *Aminta* ne fosse stato ad un tempo il capo lavoro, e l' unico esempio; che rimanesse come una felice singolarità dell' arte; che, in una parola, niuno si fosse fatto ad imitarlo, per timore o di non poter giungere ad essere sì ingegnosamente semplice e naturale, o di non poter fuggire gli eccessi, ne' quali, a malgrado della sua virtù, e si potrebbe quasi dire del suo genio, è caduto il Guarini, e che furono oltrepassati nel secolo dopo da poeti, che con maggior cattivo gusto di lui, perocchè quel cattivo gusto era diventato poco meno che universale, non avevano nè la sua virtù, nè il suo genio.

Quelli che apparvero ancora anzi il termine del secolo, erano troppo vicini al precipizio, perchè non ci avessero a cadere, strascinati dal genere istesso, ed avvalorati in qualche modo dalla splendida riuscita del Guarini. Nelle loro pastorali, le quali non ne hanno altro che il nome, lo stile è divenuto

(1) Stor. della Letter. ital. t. VII, part. III. p. 167.

affatto lirico, ed i mezzi men naturali sono adoperati per condurre una favola, nella quale tutto è violento e sforzato. Tale è la *Mirtilla* d' Isabella Andreini (1) in cui l' Amore si vendica contro un pastore ed una Ninfa, che lo hanno mosso a sdegno col loro orgoglio, facendo Tirsi fieramente innamorato d' Ardelia, ed Ardelia fieramente innamorata di sè stessa. Ella si vagheggia nell' acqua come Narciso; si dice le medesime tenerezze: è Narciso miniato, tranne il sesso; se pure un ente invaghito di sè medesimo ha un sesso. Tale è la favola nella *Cinzia* di Carlo Noci (2), nella quale questa pastorella, che è creduta morta, ritorna travestita da pastore, trova Silvano acceso di un' altra, si insinua sotto il nome di Tirsi nella sua confidenza ed amicizia, gli cade poscia in sospetto; al punto che Silvano, credendola un perfido amico, comanda ad un pastore di legarle le mani e gittarla in una riviera. Dopo una serie d' incidenti, gli uni più bizzarri degli altri, l' innocenza di Tirsi è fatta palese è riconosciuto per Cinzia, e Silvano ridonandole l'amor suo, a lei si unisce.

Si troverebbero invenzioni e combinazioni somiglianti nell' *Amaranta* del Simonetti (3), nella *Flora* di Maddalena Campiglia (4), nella *Galicia* e nel *Pastor vedovo* del Rondinelli (5), nella *Tirrena* del Cresci (6), nel *Mauriziano* del Miari (7), nel *Satiro* dell' Avanzi (8), nei *Sospetti di* Pietro

(1) Verona nel 1588, in 8.° Bergamo, 1594; *idem*. Ragioneremo altrove di questa celebre donna, egualmente illustre per la sua bellezza, pel suo ingegno e pe' suoi costumi.

(2) Napoli, 1594, in 4.° Venezia, 1596 e 1599, in 12. L'autore della *Storia critica dei teatri* dice, (tom. III, p. 288) che questo dramma è in cinque atti senza suddivisioni di scene. Non so se sia così nella edizione di Napoli, che non conosco; ma ho quella di Venezia, 1599, e la suddivisione delle scene è notata in tutti gli atti.

(3) Padova, 1588, in 8.°

(4) Vicenza, 1588, in 8.°

(5) *La Galicia* venne alla luce in Verona sino dal 1583: il *Pastor vedovo* in Vicenza, nel 1599, in 8.°

(6) Venezia, 1584, in 4.°

(7) Reggio, 1584, in 8.°

(8) Venezia 1587, in 12.

Lupi (1), nella *Fida Ninfa* di Francesco Contarini (2): e si troverebbe di più *nella Graziana* d'un accademico, a noi soltanto noto sotto il nome dell'Infiammato (3), un capraio alemanno, che parla in italiano *germanizzato*, un buffone veneziano, ed un altro buffone bolognese.

Avvi maggior senno, decoro, ed uno stile, assai migliore nella *Diana pietosa* (4) di Rafaello Borghini, esimio autore di un'opera sulle arti, ma che noi abbiamo imputato di essere stato uno dei primi ad alterare il buon genere della commedia (5); nelle *Pompe funebri* (6) del dotto Cesare Cremonini, filosofo, del quale si biasimarono e forse si calunniarono il carattere ed i principj (7); in fine ancora nell'*Aci*(8), favola marittima del medesimo genere dell'Alceo, il cui autore poco noto(9)ebbe particolarmente in mira di lodare la repubblica di Venezia. Si colloca anche in questa scelta classe l'*Amoroso sdegno* di Francesco Bracciolini(10); ma non ostante i troppo favorevoli giudizi, approvati, e ripetuti, a quanto sembra, senza disamina (11), vuolsi anzi

(1) Firenze, 1589, in 8.°

(2) Padova, 1598, in 8.° Vicenza, 1599, in 12.

(3) Venezia 1590, in 8.°

(4) Fiorenza, 1585, 1586 e 1587, in 8.

(5) V. di sopra p. 205.

(6) O *Aminta* e *Clori, favola silvestre*, Ferrara, 1591, in 4.° 1599, in 12. Oltre questo abbiamo di lui altri tre Drammi boschereccì il *Ritorno di Damone*; *Clorindo e Valiero*; *il Nascimento di Venezia*, Bergamo 1617 in 12. (V. L' Allacci, *Dramm.*) X.

(7) Fu professore di filosofia in Ferrara ed in Padova. Noi lo faremo meglio conoscere in ragionando della condizione degli studj nelle università. V. Apostolo Zeno, *Note al Fontanini.*

(8) Venezia, Ciotti, 1600, in 4.

(9) Scipione dei signori di Manzano. Nel titolo della favola si legge: *sotto il velo della quale si loda la serenissima repubblica di Venezia.*

(10) Venezia, 1597; Milano, stesso anno in 12, seconda edizione riveduta e corretta dall'autore; Venezia, 1598, anche in 12. Troveremo il Bracciolini nel secolo seguente nel primo ordine tra' poeti epici. Aveva soltanto venti quattro anni, quando compose la sua pastorale, nel 1590,

(11) V. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana* lib. VIII. p. 328. Napoli Signorelli *Storia critica de' teatri*, t. III, p. 388, ecc. Tutti collocano l'*Amoroso sdegno* subito dopo le più rinomate pastorali.

annoverare l'autore tra i buoni poeti, che non il suo dramma fra le buone pastorali; esso fu uno dei parti della sua giovinezza, e fu stampato soltanto sei o sette anni dopo. Lo stampatore la intitolò all' autore del *Pastor fido*, e restituì per tal modo alla sua sorgente una parte delle bellezze e dei difetti dell'opera.

Il Bracciolini avea però seguito ancora un altro modello, il che fu da niuno considerato; egli avea tolto all' Amarilli (1) la sgraziata idea di un pastore e d'una ninfa, i quali si amarono ne' loro primi anni, furono divisi, cambiarono nome e luogo, e si trovano, e si veggono ogni giorno senza conoscersi. La maggior parte dei mezzi drammatici e delle situazioni di questa strana pastorale non sono nè meno sforzati, nè più naturali.

Nell' Arcadia, dove succede l' azione, eranvi allora leoni, tigri, ed altre belve, ed in sì gran numero e sì terribili, che gli abitatori si deliberarono di unirle tutte e rinchiuderle in un solo recinto. Quello che parrebbe a noi fuor di misura difficile, lo era niente affatto in que' tempi. Giungono di Grecia due pastori, i quali suonavano a maraviglia la lira, ed aveano due stromenti, che sono in gran fama nel mondo; l'uno aveva ereditato la lira d' Orfeo, l' altro quella d' Anfione. Il primo prese a trarre a se tutte le bestie feroci; il secondo ad erigere intorno ad esse alte mura; detto fatto, con poche ariette il recinto fu innalzato e ripieno a seconda del desiderio degli abitatori (2). L'innamorato Selvaggio, ridotto alla disperazione, slanciasi in quella fossa piena di leoni, certo di trovarvi la morte bramata (3): ma il suo amico vi si precipita dietro di lui, combatte, disperde i leoni, e lo restituisce suo malgrado alla vita e poco stante alla felicità.

Dal suo lato questo amico ama Clori, la quale ha solo vaghezza della caccia, e non vuol sapere nè di lui, nè d' altro amante. Sarebbe difficile l' indovinare il modo con che giunge a piegarla. Oltre i leoni e le tigri, eranvi allora in Arcadia dei

---

(1) V. sopra, p. 244.
(2) Att. II, sc. 2.
(3) Att. III, sc. 3.

Centauri. Uno di essi rapisce Clori (1), e la porta su di una montagna; il pastore lo segue, gli strappa la preda, lo combatte, viene da lui stretto colle braccia, lo afferra egli pure colle sue, e si precipita con esso dall'alto della montagna, e gli cade sopra: il mostro si fracassa le ossa su gli scogli, ed il pastore, comecchè alquanto sbalordito da una sì terribile caduta, ritorna a vedere la Ninfa, la quale non meno compresa da meraviglia che da gratitudine, dopo avere tentato ancora alcun tempo di difendersi, non gli può più ricusare la sua mano.

Passa una gran differenza tra quest'accumulazione di mezzi e di effetti contro natura, e la semplicità veramente pastorale dell'*Aminta*. Veggasi a qual punto si era pervenuto in meno di dieci anni, dacchè esso era sorto sull'orizzonte letterario; e se vi si pon mente, siffatta rapida progressione era inevitabile. La tragedia è trattenuta in certi confini, sia dalla storia, sia dal bisogno di accostarsi sempre ad una spezie di storica verisimiglianza; la commedia lo è dai caratteri e dalla necessità di dare agli incidenti della vita domestica, che vi sono rappresentati, una verità, della quale noi tutti possiamo esser giudici, perocchè il modello è sotto i nostri occhi. Nel dramma pastorale, quale il Tasso l'avea concepito, tutto è ideale e fantastico; è un'altra natura, della quale l'immaginativa tende sempre ad ampliare i confini, che il buon gusto solo può stabilire, e che non possono essere rispettati, e neppure conosciuti presso un popolo la cui immaginativa è fuor di misura feconda, ed il gusto non ancora formato. Tuttavolta questo genere, quand'anche non avesse partorito altro che l'*Aminta*, che n'è la perfezione, ed il *Pastor fido* che dischiuse la porta a tutti gli abusi, ma dove splendono pure squisite bellezze, è tuttavia una ricchezza drammatica di più, e del tutto propria dell'Italia.

---

(1) Att. IV, sc. 1.

CAPO XXVI.

Del Dramma in musica o Melodramma in Italia nel secolo decimosesto; suo nascimento, suoi primi progressi.

Un ritrovamento, non meno che il dramma pastorale, proprio dell Italia, il quale rimonta al medesimo secolo, e stabilisce una grande epoca per la più gradevole delle arti, è il dramma in musica, o melodramma. Quantunque quest'argomento spetti alla storia della musica, m'è avviso nulladimeno di doverne qui accennare il nascimento, e notare i primi progressi.

Gli autori italiani che scrissero segnatamente intorno a questa ragione di spettacoli, credettero di doverla difendere dall'imputazione d'inverisimiglianza, che gli vien fatta da persone, per le quali la musica, è una favella forestiera. Ne svolsero l'essenza, e dimostrarono ciò che ha di comune con tutte le arti dell'immaginativa, e ciò che ha di particolare; quale è la spezie d'imitazione che si propone, e come fa cotale imitazione (1). Io non porrò mano in siffatte spiegazioni, e tenendo per convenuto che la musica è una favella, e che un dramma in musica non è più inverisimile di un dramma in versi, stimo inutile il fare l'apologia di uno spettacolo, che Voltaire lodò bastantemente, allorchè lo definì con tanta eleganza, e verità. Bisogna entrare, dic'egli, in questo palagio incantato, nel quale i bei versi, la danza, la musica, l'arte d'ingannare gli occhi coi colori, l'arte più felice di sedurre i cuori, fanno di cento piaceri un solo piacere (2).

---

(1) V. *Dell'Opera in musica*, Trattato dell'Cavaliere Antonio Planelli dell'Ordine Gerosolimitano Napoli 1772. in 8.° *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, di Stefano Arteaga, ediz. seconda Venezia, 1785, 3 vol. in 8.° . ec.

(2) Il faut aller à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,

L' unione del canto e della poesia è altrettanto antica quanto l' uno e l' altra. I popoli rozzi ed anche gli erranti selvaggi hanno delle canzoni: tutti i popoli inciviliti ebbero canti regolari, una musica propria ad esprimere gli affetti dell' animo, e rappresentazioni teatrali, nelle quali l' allettamento della musica univasi a quello dei versi. Non si mette più in dubbio, se la tragedia greca fosse cantata ed accompagnata da strumenti. Essa venne trasferita ai latini con questi ornamenti, che n' erano le parti costitutive: decadde insieme con tutte le altre arti, e disparve alla fine con esse sotto il ferro de' barbari. Perchè la musica teatrale potesse risorgere, fu bisogno di tornare in appresso a' suoi primi elementi, e cominciar di nuovo da canzoni.

L' Italia ne avea senza dubbio conservate sotto la dominazione de' Goti e de' Lombardi; ma non resta veruna traccia di siffatte canzoni latino-gotiche e lombarde. Nel XII secolo si vide nascere la favella e la poesia volgare, si videro i Trovatori coi loro *Menestrieri* e coi loro giullari discendere in Italia, spandersi in tutte le corti (1), e destarvi la vaghezza della musica e dei versi, accompagnati da allegre danze e dal suono di parecchi strumenti.

Questa vaghezza diventò una passione nel secolo XIII. I primi componimenti in versi cantati furono ballate (2), serena-

---

L' art de tromper les yeux par les couleurs,
L' art plus heureux de séduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

(1) V. sopra, t. I, il capo de' *Trovatori provenzali*, p. 139. e seguenti.

(2) Le prime ballate furono da principio destinate ad accompagnare la danza; ma la ballata diventò di poi una spezie di poesia, che non ebbe sempre quello scopo. Ve ne ebbero delle morali, e delle malinconiose, che somigliavano solo le prime nella forma dei versi e delle strofe, ma che certo non si univano alla danza. Quella di Dante sulla morte;

Morte villana e di pietà nemica, ecc.

allegata come una delle più belle di quell' età, ne è un esempio. L' Arteaga (*Rivoluzioni del teatro musicale*, t. I, p. 190) trova una grande sconvenevolezza nello scegliere per argomento d' una canzone

te, maggiolate, madrigali, villanelle, ec. La musica era fatta da maestri in allora famosi, ed abbiamo veduto nel Purgatorio di Dante (1) gli encomj ch' ei dà, ed il personaggio importante che fa rappresentare al musico Casella suo amico e maestro.

Tutti questi canti, derivati per la maggior parte dai canti della Chiesa, erano certo assai semplici, e l' arte rimase in quello stato di semplicità primitiva nel quattordicesimo secolo ed in una parte del quindicesimo. Sullo scorcio di questo, allorchè i Greci ebbero recate in Italia le loro scienze ed i loro libri, le opere teoretiche di Tolomeo, d' Aristossene, d' Aristide Quintiliano, ec furono lette, meditate, interpretate; lo studio che si fece per conoscere la musica degli antichi, condusse a voler fare per la moderna regole e teorie. Si stabilirono in Napoli, in Bologna, in Milano, in Verona ed altrove accademie, di cui alcuni membri erano italiani, altri forestieri: il sedicesimo secolo era già alquanto inoltrato, e gli Italiani erano ben lontani dall' avere nella musica quella maggioranza, che acquistarono di poi su tutti i popoli dell' Europa. La Francia, e spezialmente il Belgio avevano celebri scuole (2), ed i principi italiani chiamavano alle loro corti musici e cantori di quelle due nazioni (3); ne chiamavano anche de' Spagnuo-

---

a ballo la tristezza che opprime un amante per la morte dell' oggetto che ama: avrebbe dovuto vedere che il nome di *ballata* indica qui la forma poetica, e niente affatto la destinazione del poema.

(1) V. sopra, t. II. p. 118.

(2) Luigi Guicciardini, nipote del celebre storico, nella sua descrizione del Belgio stampata in Anversa nel 1567, dice, parlando dei Fiaminghi: ,, Questi sono i veri maestri della musica, e quegli che l' hanno restaurata e ridotta a perfezione, perchè l' hanno si propria e naturale, che uomini e donne cantano naturalmente a misura con grandissima grazia e melodia; onde avendo poi congiunta l' arte alla natura, fanno e di voce e di stromenti quella prova ed armonia, che si vede ed ode, talchè se ne trova sempre per tutte le corti de' principi cristiani ec.

(3) Gio: Tinctor, Joaquin Després, Obrecht, Adrien Willaert e parecchi altri, dal principio del sedicesimo secolo, Orlando Lassus, Crèquillon, Ockegem, ec., i quali fiorirono verso la fine, soggiornarono gran tempo in Italia. Il Muratori ci fa noto (*Annal. Est.*) che Lionello, duca di Ferrara dopo il 1441, fece venire di Francia dei cantori; e Morigia (*Antichit. di Milano*, p. 181), parlando del duca Ga-

li (1), e que' dotti artisti stranieri furono di grande aiuto ai maestri italiani per fare avanzar l'arte, e per avventura contribuirono anche a corromperla dal suo nascere cogli ammanierati intracciamenti del contrappunto.

Il risorgimento della poesia drammatica in Italia, e la perfezione alla quale pervennero in allora le arti del disegno, affrettarono quasi d' accordo il volo che prese la musica (2). I principi, i quali avvisavano che la loro magnificenza fosse la misura della loro possanza, e che si ruinavano in feste per parer ricchi, si valsero, ad abbellire i loro spettacoli, dell'unione delle tre arti.

La musica accompagnò in prima i cori nella tragedia, e poscia la pastorale (3), nella quale si fece anche talvolta udire

---

leazzo Sforza, il quale fu trucidato nel 1476, dice che questo principe teneva nella sua corte trenta musici scelti, tutti *oltramontani*, ch' egli pagava largamente.

(1) L' Arteaga, *ub supr.*, dopo aver accordato ai Francesi ed ai Fiaminghi ciò che è loro dovuto in questi primi avanzamenti dell'arte, vuole ancora che parte di quella gloria sia attribuita agli spagnuoli Bartolomeo Ramos Pereira, Fr. Pedro d' Uregna, Francisco Salinas, Tommaso della Vittoria, Cristof. Morales, ec. chiamati anche a Roma, a Bologna ed in altre città d' Italia.

(2) V. Arteaga, *ub. supr.*, t. I, p. 207 e seg.

(3) Non v' ha dubbio, che i cori dell' Aminta non fossero cantati, allorchè questa pastorale fu rappresentata in Ferrara nel 1573, come lo furono ancora quelli del Pastor fido e di tutte le altre pastorali. Non si sa egualmente di certo, se sia in occasione di quella recita che il Tasso componesse i quattro intermedj, i quali non sono stampati insieme coll' Aminta, ma che si trovano nel secondo volume delle opere postume del Tasso, pubblicate da Marco Antonio Foppa. Nel primo avvi Proteo con un coro di Dei marini; nel secondo, un elogio poetico dell' Amore; nel terzo una danza di Dei e Dee; nel quarto, il Dio Pane, che dà gentilmente congedo agli spettatori. Il Fontanini (*Aminta difeso*, c. 7) è d' avviso che siansi adoperati questi intermezzi in una magnifica recita dell' Aminta data in Firenze per comando del gran duca Ferdinando, colle prospettive e le macchine di Buontalenti. (*Veggasi quello che il Baldinucci narra nel fatto di cotale rappresentazione*, *Notizie dei professori del disegno, part. II, p.* 104, *e V. di sopra p.* 234. *nota* 2) ma non fu certo per alcuna di queste rappresentazioni che il gesuita Marotta mise in musica cotali intermedj, come scrive l'Arteaga, *ub supr.*, p. 211. Erasmo Marotta, siciliano, compose quella musica in Sicilia,

nel corso delle scene (1); essa accompagnò nella commedia i prologhi e gl' intermedj; questi erano madrigali cantati ad una, o più voci, i quali ora facevano allusione all' argomento del dramma, ora erano affatto diversi, ed in breve diventarono azioni musicali intiere, che furono rappresentate in pubbliche feste.

Firenze era sempre il centro, donde partiva la spinta a tutte le arti, e questa volta fu data da una società di dotti e d' artisti, della quale era l'anima un nobile fiorentino, di cui non si celebrò per avventura abbastanza il nome. Giovanni Bardi, conte di Vernio, univa alla coltura delle scienze quella dell' amena letteratura, della lingua greca, della poesia e della musica (2); era membro di una delle accademie allora in fiore (3), e stretto per modo colla maggior parte dei membri dell' accademia fiorentina, alla quale non aveva parte, che ne fu creato console, onore che ricusò per rispetto alle leggi della accademia (4). Fu membro di quella della Crusca, ed in sua casa si adunava, non un' accademia regolare, ma una società libera di amici delle lettere, delle arti, ed in ispezialità della musica.

Vi si rendeano singolari due altri nobili fiorentini, Vincenzo Galilei, padre del gran Galileo, dotto matematico anch' egli, e musico non men dotto, del quale si hanno alcuni dialoghi ingegnosi intorno alla musica antica e moderna (5); e

---

dove il dramma fu dato alle stampe insieme colla musica. V. Mongitore, *Bibliot. Sicul.*, tom. 1, pag. 185.

(1) Come nel Sagrifizio d' Agostino Beccari, in cui il gran sacerdote cantava, accompagnandosi colla lira, ed in parecchi altri.

(2) Mazzuchelli, *Scritt. d' Ital.*, tom. 2, part. 2, p. 335.

(3) Di quella degli *Alterati*.

(4) Salvino Salvini, *Fasti consolari dell'accad. fior.* p. 274.

(5) *Dialogo della musica antica e moderna*, Firenze, 1581 e 1602, in fol. Mette in bocca del Conte Bardi istesso dei motti assai acerbi contro i partigiani della musica dei madrigali, e delle ricerche del contrappunto. Il Galilei non scriveva soltanto intorno alla musica, ma ne componeva egli stesso, e fu il primo ad accomodare alla poesia canti espressivi ad una voce sola. Modulò per tal modo da principio i primi versi del sublime e terribile squarcio di Ugolino nell' inferno di Dante: *La boc-*

Girolamo Mei, uomo assai profondo nelle lingue, nella filosofia e nelle arti degli antichi, che erasi particolarmente applicato allo studio della loro musica, intorno alla quale avea scritto (1).

Il Bardi aveva una immaginativa feconda e poetica, assai propria all' invenzione di quelle Rappresentazioni mitologiche, nelle quali la corte di Toscana si vantava di avanzare in splendidezza ed in magnificenza tutte le altre. Le nozze dei due primi gran duchi erano state celebrate in Firenze con spettacoli veramente straordinarj. Non può riuscire indifferente il dare una rapida occhiata a quei primi miracoli dell' arte (2).

Nelle nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo (3), la prima sera delle feste, si vide tra il più pomposo apparato, Apollo circondato dalle nove Muse, fregiate di tutti i loro attributi: si udì Apollo cantare stanze poetiche in onore dei due sposi, e le Muse rispondere a quel canto nuziale con una can-

---

ca sollevò dal fiero pasto; poscia una parte delle *Lamentazioni di Geremia*; e questi brani, cantati in un' adunanza di amatori, furono universalmente applauditi (Gio. Batt. Doni, *Trattato della musica scenica*, c. 9.) *Il Fronimo* dialogo sopra l' arte di bene intavolare e rettamente sunnare la musica, Venezia 1583 in fol.; *Discorso* intorno all'opere di Giuseppe Zarlino . . . attenenti alla musica, Firenze 1589 in 8. ec.

(X)

(1) V. Negri, *Fiorent. scrit.* p. 303.

(2) Non erano affatto i primi. Dal secolo decimo quinto eransi fatti tentativi di siffatte magnificenze. A tacere degli spettacoli dati in Roma, in Ferrara, ed ancora in Firenze, di cui abbiamo innanzi ragionato, si cita, tra altre feste a un di presso di tal sorta, quella che fu data nel 1488 da un nobile di Tortona, per nome Bergonzo Botta, al giovane duca Giovanni Galeazzo Sforza e ad Isabella d' Aragona sua novella sposa. Gli Dei, le Dee e gli eroi della favola apparvero gli uni dopo degli altri, cantando i loro omaggi ai due sovrani di Milano. Tristano Calchi fa la narrazione di essa festa nell' appendice al ventiduesimo libro della sua Storia. Il P. Ménestrier trascrisse questo lungo brano nel suo trattato sulle *Rappresentazioni in musica antiche e moderne*, Parigi 1681, in 12, p. 160 e seg. L' autore delle *Rivoluzioni del teatro music.* (tom. I, p. 214. ecc.), trasse anche da un tale testo la descrizione delle medesime feste; ma niuna aveva per ancora appresentata la medesima grandezza, nè l' unione di tutte le arti, siccome quelle delle nozze dei tre granduchi.

(3) Nel 1539.

zone a nove parti (1). Apparvero poscia successivamente le città di Toscana personizzate, Firenze, Pisa, Arezzo, Volterra, Cortona, Pistoja, ciascuna circondata di Ninfe, e di Dei de' fiumi che ne bagnano le mura ed il territorio, e ciascuna cantando colle sue Ninfe e co' suoi Dei una strofa lirica in lode degli sposi.

La recita d'una commedia in cinque atti, preceduta d'un prologo, ed interrotta da cinque intermedj, occupò la seconda sera. La commedia è in prosa (2); gli intermedj che sono in musica ed in versi, non hanno con essa veruna dependenza, ma si annodano tra loro in modo singolare ed ingegnoso. L'aurora sul suo carro apriva la scena, e svegliava co' suoi canti i pastori, le ninfe, gli uccelli e tutta la natura (3). Sorgeva poscia il Sole, che, innalzandosi lentamente ne' cieli, notava, atto per atto, l'ora del giorno artifiziale occupato dalla durata dello spettacolo. Ciascuno degli intermedj era appropriato ad una di esse ore. Terminata la commedia, veniva la Notte a condurre il Sonno, messo in fuga dall'Aurora. Essa cantava, accompagnata da quattro tromboni (4), apparentemente più soavi dei lugubri strumenti, coi quali si intronano le orecchie nell'Opera francese, anzi sì soavi, che per non lasciar addormentare gli spettatori (5), si fece venire sul teatro una schiera di Baccanti e di Satiri, i quali cantavano, ridevano e bal-

(1) *Apparato e feste nelle nozze dello illustrissimo sig. duca di Firenze*, ecc. Fiorenza, Bened. Giunta, 1539, in 8, p. 40.

(2) E' intitolata il *Commodo*; l'autore era Antonio Landi, fiorentino, che non è noto per nissuna altra scrittura: gl'intermedj li compose Gio. Battista Strozzi.

(3) Questo canto, dicono le descrizioni delle feste, accompagnato da un clavicembalo (a), da un organo, da un flauto, da un' arpa, dal canto degli uccelli, e da un violone, era sì soave, che infondeva nelle orecchie e nell' anima un' incredibile dolcezza.

(4) Tromboni, aumentativo di tromba; erano trombe ricurve, o spezie di corni.

(5) *Apparato* ecc., p. 168.

(a) *Stromento allora di fresco inventato, ed assai differente da quello d'oggidì.*

lavano disordinatamente al suono di strumenti allegri e fragorosi (1).

Le feste delle nozze del gran duca Francesco con Bianca Cappello (2) furono differenti e non meno magnifiche. La parte principale era un gran torneamento dato nelle corti del palazzo Pitti, nel quale si vedevano invenzioni di mitologia, di magia, e di cavalleria, prospettive, macchine, quadriglie, costumi asiatici ed europei, carri tirati da superbi corsieri, spettacoli in fine i più stupendi, i più ricchi, i più ingegnosi (3). Vi ebbero parte esse pure la poesia e la musica. La Notte vi cantava sul suo carro, accompagnandosi con un violino, al quale si univano i suoni d' altri strumenti, che erano nel carro rinchiusi (4). Venere apparve in un' altra parte della festa sulla sua conca marina; gli Amori le cantavano d' intorno, e, che è più notabile, i Ciclopi nella loro fornace, dopo di aver fabbricate alcune armi a sua inchiesta, cantavano d' un tuono grave e bizzarro dodici versi ai guerrieri per cui le aveano fatte (5).

---

(1) La musica eseguita e cantata in quelle due sere era di diversi maestri; essa fu stampata in Venezia colle parole. Il Giambullari, che ci lasciò in forma di lettera in data de' 12 Agosto 1539 indiritta a Gio: Bandini Oratore del Duca Cosimo presso l'Imperatore Carlo V la narrazione di tutti que' divertimenti, dice, che gli autori, i quali erano Giovambattista Gelli per la prima, e Giovambattista Strozzi per la seconda, non furono gran fatto contenti di quella pubblicazione. Gli apparati, e le amene prospettive di quei spettacoli furono dipinte da Bastiano di San Gallo, discepolo del Perugino, condiscepolo ed amico di Rafaello. Era salito in sì gran voce in siffatti lavori, che vi si applicò quasi esclusivamente in tutto il resto della sua vita. (V. Vasari, *Vite dei Pittori* ecc.)

(2) 1579.

(3) *Feste nelle nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana*, ecc. Firenze, Filip. e Giac. Giunti 1579, in 4.

(4) *Ub. supr.*, p. 25. La parte della Musa era cantata da Giulio Caccini, la più bella voce, il cantore più abile, ed uno dei più dotti compositori, che avesse allora l' Italia. I versi erano di Palla Rucellai, fratello dell' autore della tragedia di Rosmunda; la musica di Pietro Strozzi.

(5) Ite, guerrier felici,
Al campo, alla battaglia,
E la tempra vi vaglia
Delle fin' armi avvezze ir vincitrici, ecc.
(*Ub. supr.* p. 42.)

Questa non poteva essere una musica priva di ritmo, o composta di parti debolmente e faticosamente annodate, qual era la musica di que' tempi. Era bisogno che essa avesse un carattere distinto, un' espressione gagliarda, e la bizzarria stessa che l' autore della relazione le attribuisce (1), era una qualità necessaria, non pure un difetto.

Finalmente, allorchè il duca Ferdinando menò in moglie la Principessa Cristina di Lorena (2), volle dare alle feste di quelle nozze maggior lustro, che non si fosse dato mai dianzi a qualsivoglia altra, e scelse il Conte Gio: Bardi per inventare e governare gli spettacoli e per comporre, o ordinare gl' intermedj della commedia che volea far recitare. Il Bardi avea dato saggio, quattro anni prima, della sua virtù in cotal genere, nelle feste nuziali di Virginia de Medici, sorella del gran-duca, con D. Cesare d' Este; la commedia che vi si recitò era anche sua (3): Ferdinando gli chiese la medesima commedia, ma con nuovi intermedj, prospettive, macchine, canti, in una parola, con spettacoli del tutto nuovi, e diegli per architetto Bernardo Buonincontri, il quale aveva eseguito le ultime feste, e, il che mette un poeta, e più ancora un architetto in grado di poter spiegare in siffatte occasioni tutto il loro ingegno, diè loro piena libertà nel fatto della spesa (4). I poeti ed i musici allora in grido vi furono adoperati; il Bardi da alcuni madrigali in poi, tolse soltanto per se l' invenzione, e la direzione generale.

Il primo intermedio era tolto dai sublimi sogni di Platone.

---

(1) Rafaello Gualterotti, al quale era stato commesso il disegno, ed avea esteso l' ordinamento di tutta la festa.

(2) 1589.

(3) *L' Amico fido.* Questa commedia non fu stampata; ma Bastiano de' Rossi ne fa l' encomio nella sua descrizione di quelle feste Firenze, 1585, in 4.° per Gio. Marescotti.

(4). V. *Descrizione dell' apparato e degli intermedj fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo D. Ferdinando Medici, con Madama Cristina di Lorena ec.* Firenze, Anton Padovani, 1589, in 4.°, e Venezia 1612 per Gio: Alberti in fogl.

Le Sirene celesti, ch' egli colloca nell' orbite dei pianeti, ed alle quali dà delle voci, che, mescolandosi insieme, compongono l' armonia delle sfere, apparvero entro alcune nubi, colle divinità dei pianeti, a cui, giusta Platone, ciascuna di esse va unita; l' Armonia ella stessa presedeva ai loro concenti. In un' altra nube eranvi le tre Parche, in un' altra la Necessità, rappresentata qual è descritta nell' Ode d' Orazio alla Fortuna (1); e la Necessità, le Parche, le Sirene scendevano, e risalivano al suono d' un gran numero di stromenti melodiosi, sciogliendo il più soave canto (2).

Il suggetto del secondo intermedio era la contesa del canto, al quale le figliuole di Pierio osarono sfidare le Muse, il giudizio delle Amadriadi, favorevole alle nove sorelle, e la trasformazione delle loro rivali (3). Ma si fu nel terzo, che l'arte spiccò più alto il volo, che la poesia l' assecondò meglio, e che la danza teatrale, mescolandosi alle altre due arti, ed al l' effetto delle macchine e delle prospettive, appresentò per la prima volta quel beninsieme, che formò poco dopo il melo-

---

(1) Lib. I, od. 35.

(2) Ottavio Rinuccini, allora assai giovane, e del quale parleremo in appresso, avera scritti i versi di quasi tutto quest'intermedio il celebre Emilio del Cavaliere, fiorentino, e Cristofano Malvezzi di Lucca, maestro di cappella in Firenze, ne aveano fatta la musica.

(3) Non ostante l' arte del macchinista, fu certo un po' ridicolo il vedere le Pieridi cambiate in piche, saltando e garrendo come sogliono cotali uccelli. (*Descrizione dell' apparato*, ecc. p. 40); ma quelle cantatrici, troppo fidando nella loro virtù, la mostrarono da principio tutta quanta nel cantare con molta dolcezza e brio una strofa accompagnata dalle viole e dai liuti; le Muse vi risposero con canti ancora più soavi e più vivaci, e le Ninfe, proferendo il loro giudizio che era pur cantato, furono accompagnate da arpe, da lire oltre alle viole, ed alle lire arciviolate (stromenti che più non conosciamo). Si vede che il compositore avendo fatte cantare le Amadriadi dopo le Muse, e volendo mantenere a queste la loro prevalenza nel canto, aveva messo in opera l' orchestra, semplice qual era in allora, perchè l' effetto non andasse scemando, ed avea prodotto colla diversità degli stromenti una nuova commozione. I versi di questo intermedio erano del Rinuccini, e la musica di Luca Marénzio compositore allora in gran fama.

dramma. Quello che rende più degno di considerazione cotale avanzamento, si è che non fu effetto dell' impulso d' un cieco istinto, ma di un fino discernimento illuminato dalla scienza e dallo studio dell' antichità.

Il teatro rappresentava una folta e nera foresta nell' isola di Delo, in mezzo della quale eravi un antro oscuro, circondato d' alberi secchi e mezzo arsi; era il covile del serpente Pitone. Gruppi d' uomini e donne alla greca foggia vestiti si avanzavano due a due sul teatro, e cantavano, al suono di viole, di flauti e di tromboni, quattro versi i quali esprimevano con forza essere quella la dimora del terribile serpente (1). Un altro coro veniva con una musica del medesimo tenore ad aggiungere nuove espressioni di terrore (2). Tutto ad un tratto il mostro appariva sull' entrata della caverna, vomitando turbini di fiamme e di fumo; a quella vista i Greci costernati volgevano agli Dei canti tristi e lamentevoli, al suono de' medesimi strumenti (3). Il serpente slanciavasi dalla sua tana, spiegava le spaventevoli sue forme, le sue unghie, i suoi denti terribili ed

---

(1) I versi che sono assai belli, erano anche del medesimo poeta, e la musica del medesimo compositore. L' Arteaga, *ub supr.* t. I, p. 208, fa il conte di Vernio autore di questo intermedio, che è al di sopra di quanti se ne fossero dianzi uditi; ma esso è di Ottavio Rinuccini. V. *Descrizione dell' apparato* ec. p. 42. Ecco i quattro primi versi.

Ebbra di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera,
E l' aria fosca e nera
Rendea col fiato e col maligno tosco.

(2) Qui di carne si sfama
Lo spaventoso serpe; in questo loco
Vomita fiamma e foco, e fischia e rugge;
Qui l' erbe e i fior distrugge.
Ma dov' è 'l fiero mostro?
Forse avrà Giove udito il pianto nostro.

(3) O sfortunati noi!
Dunque a saziar la fame
Nati sarem di questo mostro infame?
O Padre, o Re del cielo!
Volgi pietosi gli occhi
All' infelice Delo, ec. (*Ibid. p.* 43)

inseguiva nella foresta i gruppi degli sventurati Greci. Allora appariva un Dio in loro difesa. L'autore della descrizione palesa qui con molta semplicità le intenzioni del poeta, e quello che erasi fatto per mandarle ad effetto (1). Il poeta, dic' egli, volle figurare in questo intermedio il combattimento di Apollo contro il serpente Pitone, secondo l'idea che ce ne dà Giulio Polluce, allorquando scrive che ne' giuochi pitici, a rappresentare quel combattimento colla musica antica, lo dividevano in cinque parti. Nella prima Apollo esplorava il luogo della battaglia; nella seconda sfidava il serpente; lo combatteva nella terza, che Pollucc chiama la *jambica* : dà il nome di *spondaica* alla quarta, nella quale veniva rappresentata la morte del serpente, e la vittoria del Dio; finalmente, nella quinta, Apollo con una danza allegra e trionfale celebrava egli stesso la sua vittoria.

„ La lunghezza e i guasti del tempo, soggiunge, avendoci tolto i mezzi di esprimere tutte queste cose coi modi della musica antica, ed il poeta essendo persuaso che un siffatto combattimento, esposto sulla scena, procaccerebbe, come lo procacciò in effetto, un gran piacere agli spettatori, prese il partito di rappresentarlo il meglio che si potesse colla musica moderna; ed, essendo in cotale arte peritissimo, pose tutto l'ingegno per

---

(1) Pag. 44. Cotale descrizione non meno che quella delle feste del 1585, fu redatta da Bastiano de' Rossi, celebre sotto il nome dell' Inferigno, nell' accademia della Crusca. Il francese gesuita Ménestrier, che viaggiò in Italia da uomo studioso ed istruito, non dimenticò, nel suo Trattato già accennato delle *Rappresentazioni in musica*, ec. di parlare di questo intermedio, sì notabile in fatto nella storia delle arti; dà, p. 67 e seg., un'idea delle differenti prospettive, e reca in mezzo i versi, che erano cantati dal coro. E' certo che estrasse quello che dice, dalla descrizione fatta dal de' Rossi. L' Arteaga, t. I, p. 208 e seg., non fa in questo luogo che tradurre il P. Ménestrier, e non sembra aver avuto sott'occhio la descrizione originale. Nè l' uno nè l' altro fa cenno dei cinque altri intermedj eseguiti nella medesima festa. Le mie ricerche avendomi procacciata cotale descrizione, e quella delle feste precedenti, ne trassi questi particolari, che ho creduti non indegni della curiosita de' lettori.

imitare e ritrarre fedelmente la musica antica... Apollo disceso dal cielo con una celerità maravigliosa, armato dell' arco e delle frecce, si avanzò sul teatro, al suono delle viole, dei flauti, dei tromboni, cominciò la prima parte esplorando il luogo della battaglia, e ne segnò i confini ballando, ma da lungi, intorno al serpente, con somma disinvoltura. „

Vi sono di poi descritti la disfida, la battaglia, la vittoria, il dio che eseguisce ciascuna di queste opere con una danza ed atteggiamenti animati, e la musica, che lo accompagna sempre coi differenti caratteri, e senza dubbio coi differenti ritmi, che vi erano appropriati. Gli abitatori, liberati da quel fiero nemico, vengono a rendere grazie al loro liberatore (1), ed il dio compisce la quinta parte del Peano o dell' inno pitico con una danza che esprime *con grazioso atteggiamento della persona* la letizia del suo trionfo. In fine, i Greci riconoscenti circondano Apollo, danzano intorno a lui, che danza anche con essi, e tutti insieme terminano, cantando e ballando, l' intermedio, al suono dei liuti, dei tromboni, dei violini e cornetti (2).

Si scorge qui chiaramente il germe già assai sviluppato del dramma in musica, e del ballo. Dee rincrescere che non siasi conservata quella musica, spezialmente la parte istromentale, che accompagnava la danza pantomima d' Apollo; e rileva il considerare che, in tutta questa parte, la musica non era del compositore (3), che avea fatto le arie cantate dalle due schiere de' Greci, ma del poeta istesso (4), il quale era anche musico.

---

(1) O valoroso Dio,
O Dio chiaro e sovrano,
Ecco 'l serpente rio
Spoglia giacer della tua invitta mano, ec.
(*Ibid. p.* 45.)

(2) Violino diminutivo di viola, di cui il violone era l' aumentativo.

(3) Luca Marenzio.

(4) Non di Ottavio Rinuccini, che avea fatto soltanto i versi, ma di Gio. Bardi, conte di Vernio inventore ed ordinatore generale della festa, il quale era ad un tempo, letterato, musico e poeta.

Il quarto intermedio variava dai precedenti, e procacciava senza dubbio al pittore ed al macchinista effetti più gravi e più terribili, ma non era di così squisito sapore. Era una maga, evocazioni, demonj, apparizioni, l'inferno stesso, quale poco più poco meno era uscito dalla fantasia di Dante, co' suoi fiumi, il suo vecchio nocchiero Caronte; il suo giudice Minosse, Cerbero, Gerione, le Arpie, l'antico Plutone, ed il moderno Lucifero. La musica era d'un genere fiero e tetro, e vi si adoperarono strumenti, il cui suono era più sonoro, e grave; oltre le viole, i liuti, ed i violini, vi si veggono lire grandi, bassi, arpe doppie, bassi di tromboni ed organi di legno (1).

Nel quinto intermedio, eravi l'impero dei mari, il trionfo d'Anfitrite, i Tritoni, le Nereidi e la favola d'Airone e del Delfino messa in azione; e nel grande spettacolo che dava fine a tutti siffatti prodigj, vedevasi il cielo aperto, e l'adunanza di tutti gli Dei, e di tutte le Dee, che uscirono dalla mente dei poeti, e i canti e le danze celesti, al suono di una moltitudine di istrumenti più svariati, più vivaci, più soavi.

Non ostante tutta la magnificenza spiegata in queste ultime parti delle feste, il terzo intermedio è il più importante, quello, nel quale il genio creatore fa di se maggior mostra, e che dovette più di ogni altra cosa contribuire ai veri progressi dell'arte.

Rimaneva a fare un passo immenso, perchè il dramma in musica esistesse, e fosse messo sulla via della perfezione, alla quale giunse di poi. Nelle scene, nelle narrazioni ed anche nei dialoghi di quegli intermedj, tutto era cantato col medesimo stile dei madrigali a più voci, che erano allora alla moda. Erano intrecciamenti, parti, rovesci, ripetizioni, echi, passaggi lunghissimi protratti su di una medesima sillaba, a fine di lasciare alle voci ed agli strumenti la libertà d'intramischiarsi, di seguirsi, di rispondersi, a norma del gusto pedantesco di que' tempi.

Questi squarci, che non potevano essere molto lunghi, si

(1) *Ub supr.* pag. 49.

succedevano, senza che cosa veruna conducesse, e servisse di gradazione dall'uno all'altro. Il canto cessava affatto, e ricominciava nel medesimo stile: ma scene continuate tra parecchi personaggi, ma una favella musicale, che seguisse la rapidità del dialogo e che tenesse il luogo della declamazione, senza cessare di esser musica, ma drammi interi composti di siffatte scene, non si erano per ancora veduti; in una parola esistevano il canto ed il contrappunto, ma non il recitativo.

Emilio del Cavaliere, rinomato compositore romano, è creduto aver fatto allora in Firenze (1) i primi tentativi di un'azione continuata, ripartita in iscene, e messa tutta in musica, in due pastorali intitolate, *La Disperazione di Sileno*, ed *Il Satiro*, delle quali una dama lucchese, chiamata Laura Guidiccioni avea fatte le parole; pure siffatta musica era ancora nel medesimo stile dei Madrigali, dei cori, degli intermedj (2). Era una felice applicazione di ciò che era stato sino a quel tempo inventato, ma non era un novello ritrovamento. Ciò non per tanto que' due tentativi destarono grande stupore, e diventarono l'argomento di tutte le conversazioni, tra gli amatori dell'arte. La brigata, che si adunava in casa il conte Bardi di Vernio, se ne occupò particolarmente. Allorchè egli lasciò Firenze per andare a Roma, dove il pontefice Clemente VIII lo creò poco dopo maestro della camera apostolica, quella adunanza si trasferì nella casa di Iacopo Corsi, altro gentiluomo fiorentino, non men caldo amico delle arti, spezialmente della musica, ed anche compositore. Essa continuò ad intertenersi sui mezzi di sbarazzare l'arte da quell'apparato scientifico del quale l'aveano ingombra, di ridurla a semplicità, per accomodarla maggiormente alla scena, di avvicinare l'espressione del canto all'espressione della poesia, in fine, di trovare, se poteva venir fatto, quella melopea de' Greci; che altro non era se non se una declamazione più accentata, nella

---

(1) 1590.
(2) Arteaga, *ub supr.*, t. I, p. 223.

quale i suoni fissi della voce cantante prendevano il luogo dei suoni fuggitivi della parola. Il giovane poeta Ottavio Rinuccini, Iacopo Peri anch' esso nobile fiorentino e dotto compositore, e Giulio Caccini, detto comunemente Giulio Romano che univa alla virtù di comporre l'arte del canto ed il dono di una bella voce, dopo di avere insieme collo stesso Corsi gran pezza ricercato, paragonato, considerato, trovarono finalmente, o si diedero a credere di aver trovato questa maniera di notare la declamazione, e quella melopea, per quanto essa poteva accomodarsi ad una lingua moderna.

A far prova di cotale ritrovato, il Rinuccini compose la sua pastorale di *Dafne*; il Caccini e il Peri ne fecero la musica e fu rappresentata nel 1594, in casa del Corsi, sotto la direzione dell'autore del poema. (1).

La riuscita di questo tentativo glie ne fe' intraprendere un secondo. Trasse un' altra pastorale (2) dalla favola d'Euridice e d'Orfeo, ed osò di darle il titolo di *Tragedia per musica*. La maggior parte della musica fu fatta dal Peri; il Corsi compose parecchie arie, il Caccini tutte quelle della parte d'Euridice ed i cori. Questo dramma fu recitato con una magnificenza maravigliosa nel 1600 nelle feste per le nozze di Maria dei Medici, nipote del gran duca, con Enrico IV, re di Francia. I più stupendi effetti che la musica teatrale de'più esimii maestri potè produrre ne' tempi del suo maggior lustro, non possono venire in verun modo agguagliati con quelli di siffatta rappresentazione, la quale offeriva all'Italia la prima apparizione d'un arte novella.

---

(1) Venne essa in luce in Firenze nel 1600 per Giorgio Marescotti in 4.° Fu quindi ristampata ma senza alcuna nota tipografica — L' Ab. L. Fiacchi ne procurò una buona edizione (Firenze 1810 in 4.°) corredata di una lunga ed erudita sua lettera. (X)

(2) L' *Euridice*. Firenze 1600 per Cosimo Giunti in 4.°. Ed ivi ristampata per Gio. Pignoni in fol. colle note musicali e con una prefazione del Peri, nella quale è l' Istoria del recitativo e di tutti i soggetti che ebbero parte a tale scoperta, e degli attori stessi. — Tanto l' *Euridice* che la *Dafne* furon recitati in musica nel teatro di Baldracca, ove esiste attualmente la Biblioteca Magliabechiana. (X)

Questa musica, che notava fedelmente l'accento, la quantità, senza ritmo simmetrico e senza misura regolare, la quale altro non era che una declamazione resa più affettuosa da suoni pregevoli e dall'allettamento della voce, destò le più vive commozioni. Non si sapeva qual nome darle, e la chiamarono in fine *rappresentativa* o *recitativa*, cioè atta alle rappresentazioni drammatiche ed alle narrazioni. Il poeta Angelo Grillo, amico del Tasso (1), scriveva a Giulio Caccini: „ Ella è padre di una nuova maniera di musica, d'un cantar senza canto, o piuttosto d'un *cantare recitativo*, nobile; e non popolare; che non tronca, non mangia, non toglie la vita alle parole, non l'affetto, anzi gli lo accresce, raddoppiando in loro spirito e forza, ecc. „ (2).

La parola *recitativo* che era un epiteto della voce *canto*, venne a significare sostantivamente cotale declamazione notata. Essa acquistò nel secolo seguente maggiore arditezza ed efficacia, e si arricchì d'inflessioni più significanti, e di modulazioni più svariate; ma il più perfetto recitativo era compreso in quel germe del *canto recitativo* del Caccini e del Peri, e vi si veggono ancora dei tratti, delle espressioni e delle cadenze di frasi, che non cambiarono (3).

Le arie, i duetti, tutti i brani di canto erano fuor di misura semplici, ed a fatica si distinguevano dal recitativo dalla sola misura quando lenta, quando più celere: ma questa sola differenza era immensa, ed in un tempo che le orecchie avevano tutta la loro sensibilità primitiva, essa bastava a notare la progressione che il poeta ed il musico aveano voluto mettervi (4).

---

(1) V. sopra t VII, p. 82.

(2) *Lettere dell' abate Angelo Grillo*, Venezia, 1608, t. I, p. 435.

(3) Vedasene alcun esempio nel Burney, General History of Music., ec., t. IV, in 4.°, p. 31.

(4) Si volle rimandare fino alla metà del quattordicesimo secolo l'introduzione delle arie nel dramma in musica. Il cavaliere Planelli, del suo trattato *dell' Opera in musica*, Napoli, 1772, in 8.°, avea detto, p. 14, che l'introduzione delle arie viene attribui-

Le parti istrumentali erano anche lievissime; esse non facevano che sostenere il canto e lasciavano dominare la voce. Anche nei ritornelli la musica era di una semplicità, che ci parrebbe ora una meschinità (1). Tutto quello che perteneva alla musica, era dunque un vero stato d'infanzia, e quello che riguardava le arti del disegno, delle decorazioni, delle prospettive era proceduto molto più innanzi. Queste arti erano giunte loro al più alto grado di perfezionamento; i più abili pittori ed architetti bramavano di essere adoperati in quelle splendide feste, delle quali si era serbata ricordanza nelle relazioni stampate, in cui si gloriavano di essere nominati e di vedere descritti i loro ritrovamenti. Architetti, pittori, musici, tutti servivano al poeta, e ricevevano la spinta del suo genio, e questo era l'ordine naturale in un paese, ed in un secolo, in cui i poeti all'arte dei versi univano il buon gusto e lo studio di tutte le altre arti, ma che per tal ragione non lo sarebbe in ogni altro luogo egualmente.

Ottavio Rinuccini aveva imparato dal conte di Vernio a comprendere colla mente tutte ad un tratto le parti d'un grande spettacolo; e comecchè non sapesse la musica, la

---

ta a Cicognini; il quale nel suo *Giasone*, melodramma pubblicato nel 1649 fu il primo ad interrompere il grave recitativo con strofe anacreontiche. Il sig. Napoli Signorelli entrò in questa sentenza, ed allegò questo passo nella prima edizione della sua *storia critica dei teatri*, 1777, p. 274. Il Tiraboschi lo allegò di nuovo, *Storia della Letteratura Italiana*, tom. VIII, stampato nel 1780, p. 335, ed il fatto parve più vero: ma l'Arteaga, *Rivoluzioni del teatro musicale*, edizione seconda, 1785, provò che era in errore, recando innanzi un'aria dell'*Euridice* del Rinuccini, altrettanto regolare, quanto lo furono quelle del *Giasone* di Cicognini tanti anni dopo; e cotale aria, aggiunge; che si trova nella pagina 11 della musica del Peri, è non meno perfetta nella musica che nella poesia: essa è evidentemente quello che chiamasi un'aria, ed ha nel canto e nelle parti istromentali tutti i caratteri, che contradistinguono le arie nei nostri tempi. (Tom. I, p. 259)

(1) Talora, come in un ritornello dell'*Euridice* erano due soli flauti, che cantavano in terza l'una coll'altra, e l'accompagnamento che le sosteneva, era anche un terzo flauto. V. Burney, *loc. cit.*

squisitezza del suo orecchio e del suo discernimento aveagli procacciata sui compositori istessi un'autorità, che tornava a vantaggio dell'arte (1). Il favore, di cui godeva in quella corte, vi contribuiva pur anco. Si pretende soprattutto che fosse nell' intima grazia della nipote del gran duca, e che fosse l'amante di quella principessa, non pure l'ammiratore. L'Eritreo l'avea detto (2); il Tiraboschi lo ripetè senza mostrarsene punto maravigliato (3). Che che ne sia, il Rinuccini tenne dietro in Francia alla novella regina Maria de Medici, e fu creato gentiluomo di camera del re. Se vuolsi prestar fede alla *Menagiana* (4), non si mantenne lungo tempo in credito in quella corte, ed i pungenti motteggi, che si trasse addosso, l'obbligarono in fine ad abbandonarla. Ritornato in patria, fece nel 1608, un terzo dramma lirico intitolato *Arianna*, (5) per le nozze di Francesco Gonzaga, principe di Mantova (6), e dell' infante Margherita di Savoja. Il poema parve avanzare i due altri; fu messo in musica da Claudio Monteverde, il quale seguì docilmente le intenzioni e le inspirazioni del poeta, e ne

(1) Caccini, Peri e Monteverde, i tre compositori, che fecero come d'accordo, cotale rivoluzione nella musica, erano diretti dai consigli del Corsi e del Rinucciui, ed è questa la ragione, per cui Giov. B. Doni, autore contemporaneo, riconosce questi due ultimi pei veri inventori della musica scenica. Dopo aver ragionato della docilità colla quale i tre compositori summentovati davano orecchio ai loro suggerimenti, aggiunge: ,, *E così si conosce che i veri architetti di questa musica scenica sono propriamente stati i signori Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini, e li primi formatori di questo stile li musici mentovati, e che alla nostra città e suoi cittadini non poco è tenuta la professione della musica* ,,. (Gio. B. Doni, *della musica scenica*, c. 9, *Opere*, t. II, p. 25).

(2) ,, Mariam Medicaeam, Galliae reginam, non maiori ambitione quam vanitate adamavit ,, *Jani Nicii Erythraei* (Giov. Vittor. Rosai) *Pinacotheca* I.

(3) T. VII, part. III, p. 159.

(4) T. III, p. 264.

(5) Livorno per Masi e Comp. 1802 in 8.° In questa edizione trovansi raccolti anche gli altri due Drammi la *Dafne* e l'*Euridice*.

(X)

(6) Figliuolo di Vincenzo Gonzaga, allora regnante, e di Leonora de Medici, sorella maggiore della regina di Francia.

ricavò grandissimo aiuto (1). Questo compositore fu fatto alcun tempo dopo maestro di cappella in Venezia, dove recò la sua *Arianna*, e credesi essere stata la prima opera seria colà rappresentata. Cotale dramma lirico fu gran pezza tenuto qual vero esemplare del genere, ed ancora un secolo dopo si citava il soliloquio di Arianna come un capolavoro. Esso è scritto con affetto, naturalezza e facilità; la cadenza dei versi, la spezzatura delle frasi, la ripetizione delle medesime espressioni di tenerezza, erano atte a far nascere le forme simmetriche e regolari del canto, mentre che dipingevano lo sconvolgimento e l'agitazione dell'animo d'Arianna.

Ar. O Teseo, o Teseo mio,
Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
Benchè t'involi, ahi crudo, agli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
Volgiti, Teseo, oh Dio:
Volgiti indietro a rimirar colei,
Che lasciato ha per te la patria e il regno,
E in queste arene ancora,
Cibo di fiere dispietate e crude,
Lascerà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, oh Dio!
Se tu sapessi, oimè, come s'affanna
La povera Arianna,
Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito.
Ma con l' aure serene
Tu te ne vai felice; ed io qui piango.
A te prepara Atene
Liete pompe superbe, ed io rimango
Cibo di fiere, in solitarie arene.
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
Stringerà lieto; ed io

(1) Giov. B. Doni, *loco citato*.

Più non vedrovvi, o madre, o padre mio!

Cor. Ahi che 'l cor mi si spezza!
A qual misero fin correr ti veggio,
Sventurata bellezza!

Ar. Dove, dov' è la fede
Che tanto mi giuravi?
Così nell' alta sede
Tu mi ripon degli avi?
Son queste le corone,
Onde m' adorni il crine?
Questi gli scettri sono,
Queste le gemme e gli ori?...
Lasciarmi in abbandono
A fera, che mi strazi e mi divori!
Ah Teseo, ah Teseo mio,
Lascerai tu morire,
Invan piangendo, invan gridando aita,
La misera Arianna,
Che a te fidossi, e ti diè gloria e vita?

Cor. Vinta all' aspro duolo,
Non s'accorge la misera, ch' indarno
Vanno i preghi e i sospir con l' aure a volo.

Ar. Ahi, che non pur risponde;
Ahi, che più d' aspe è sordo a' miei lamenti!
O nembi, o turbi, o venti,
Sommergetelo voi dentro a quell' onde!
Correte, orche e balene,
E delle membra immonde
Empiete le voragini profonde!
Che parlo, ahi, che vaneggio?
Misera; oimè, che chieggio?
O Teseo, o Teseo mio,
Non son, non son quell' io
Non son quell' io, che i feri detti sciolse;
Parlò l' affanno mio, parlò il dolore,
Parlò la lingua sì, ma non già il core.

Considerato tutto insieme questo lungo squarcio sembra foggiato sulle scene commoventi dei tragici antichi, e specialmente di Euripide, e pare avere alla sua volta servito di esemplare a quei soliloquii affettuosi, i quali diedero di poi sì leggiadri argomenti al genio della musica scenica; e l'eloquente Metastasio ne avea certo in mente i due ultimi versi, allorchè scrisse quell'aria famosa:

Ah non son io che parlo,
E' il barbaro dolore, ecc.

(Ezio att. 3. sc. 12)

I lamenti d'Orfeo nell' *Euridice* (1) ed il canto che volgeva agli Dei infernali (2) a doverli commovere, furono pure lungo tempo in grande rinomanza. *La Dafne*, che fu il primo di cotali tre pregiati lavori, essendo stato un semplice saggio, conviene cercar nell' *Euridice* la prima esistenza del recitativo drammatico, e per conseguente del dramma lirico, o melodramma, di cui forma la parte essenziale.

E' un destino singolare di questa commovente favola d' Orfeo, la quale sembra di fatto non essere se non se un' allegoria immaginata a diseguare la possanza della musica, che sia stata chiamata tre volte ne' tempi moderni a formare tre grandi epoche di cotale arte. L' *Orfeo* del Poliziano avea dato nel quindicesimo secolo il primo segnale dell' uso, che se ne potea fare in un' azione drammatica (3): l' *Euridice* del Rinuccini stabiliva nello scorcio del sedicesimo il ritrovamento del recitativo, imitazione felice e gran pezza ricercata della melopea greca, e che dovea, perfezionandosi, rinnovare sui

---

(1) Funeste piagge, ombrosi orridi campi,
Che di stelle o di Sole
Non vedeste giammai scintille e lampi,
Rimbombate dolenti
Al suon dell' angosciose mie parole, ec.

(2) O degli orridi e neri
Campi d' Inferno, o dell' altera Dite
Eccelso re, ch' alle nud' ombre imperi, ec.

(3) V. sopra, t. IV, p. 254.

nostri teatri le meraviglie della declamazione antica: finalmente nel secolo decimo ottavo, allorchè la perfezione istessa dell' arte in Italia ne ebbe condotto il corrompimento, allorchè andò smarrita in splendidi sentieri, lungi dalla sua destinazione drammatica, l' *Orfeo* del Calsabigi messo in musica dal celebre Gluk (1), richiamò alla mente degli Italiani (2) il ben insieme, che formarono da principio tutte le parti del dramma lirico, e del quale aveano perduta l' idea. Ma non compresero cotale ammaestramento dato da uno straniero, ed era riserbato alla Francia l' approfittarsene dieci anni dopo. Sgraziatamente l' autore istesso dell' Orfeo, e più ancora i suoi imitatori caddero in altri eccessi, che alterarono in altra maniera la natura del melodramma: ma nelle arti, quando si giunse alla perfezione (3), e quando gli esemplari sussistono, gli abusi hanno un termine, il ritorno al vero bello è sempre aperto, e non si potrà più errare nella scelta del cammino da prendere, tostochè, sia in Italia, sia in Francia, vi si vorrà ritornare.

La commedia in musica, o l' Opera buffa, ebbe anche origine sul cadere del sedicesimo secolo; Orazio Vecchi da Modena, musico e poeta, aggiunse, diccsi, questa maniera di spettacolo a tutti gli altri. Il Muratori (4) vuole ancora che i suoi primi tentativi abbiano preceduto in Venezia quelli, che furono fatti in Firenze. Questo può essere, comecchè non consegua necessariamente dal vocabolo di un epitaffio, come egli

---

(1) Tranne la parte d' Orfeo, la quale è del famoso cantore Guadagni.

(2) *Orfeo* fu in prima recitato in Vienna nel 1765, per le nozze dell' Imperator Giuseppe II; lo fu di poi a Parma nel 1769, nelle nozze dell' infante Don Ferdinando, e dell' arciduchessa Maria Amalia.

(3) Io considero qui soltanto l' insieme, che formano nell' *Orfeo*, il recitativo, le arie, i cori e la danza. I brani di canto presi separatamente, se si eccettuano quelli d' Orfeo ed i cori, sono di uno stile inferiore d' assai a quello dei gran maestri italiani.

(4) *Della perfetta poesia*, lib. 3. c. 4, tom. 2, pag. 34.

pretende (1). Orazio Vecchi morì in età assai avanzata, nel 1605; avea pubblicato nel 1597 il suo *Anfiparnaso*, commedia in musica, rappresentata parecchi anni prima, e lo poteva essere stata sin dal 1594, tempo in cui la *Dafne*, primo tentativo del Rinuccini, fu recitata in Firenze, o anche alcuni anni innanzi. Ma sarebbe bisogno sapere se nell'*Anfiparnaso*, oltre ad arie e duetti espressivi e misurati, fossevi una declamazione notata per le scene, un canto recitativo (2), come nella *Dafne*, nell' *Euridice* e nell' *Arianna*: quelli che ne hanno ragionato, non avendone fatto cenno, noi non possiamo inferirlo da niuna delle loro espressioni (3), ed è appunto in ciò che consiste soprattutto l' invenzione del melodramma.

In questo *Anfiparnaso*, la cui poesia e musica sembrerebbero oggidì assai mediocri (4), i principali personaggi erano quelli della *Commedia dell' arte*, dei mimi o della commedia improvvisata (5), Pantalone, Arlecchino, Brighella ed un bravaccio spagnuolo chiamato *Capitan Cardone*; vi si vedevano anche ebrei, e se vi si parlava castigliano, italiano, bolognese, bergamasco, eravi anche una scena in una spezie di linguaggio ebraico corrotto. Tutto questo avrebbe potuto ricevere un aspetto piacevole dalla musica buffa dei prestanti maestri italiani del secolo decimottavo, ma si può mettere in dubbio, che la musica nascente del sedicesimo abbia avuto co-

---

(1) Si legge nell' epitaffio: „ Qaum harmoniam primus comicae facultati conjunxisset, totum orbem terrarum in sui admirationem traxit „ (*Ub. supra p.* 35) *Comicae facultati* potrebbe qui significare soltanto la commedia; e non l' arte drammatica in generale, ed allora si dee conchiudere, che Orazio Vecchi fu solamente l' inventore della commedia in musica, e non della tragedia.

(2) V. sopra, p. 315.

(3) Arteaga, *rivoluzioni del teatro musicale*, t. I, p. 263. dice pure che ebbe tra le mani questa musica, che è rarissima, ma non ci dà alcun lume su questo punto essenziale della questione.

(4) Arteaga, *loc. cit.*

(5) V. sopra, p. 103.

lori abbastanza vivi e veri per dare del brio a quelle grottesche caricature. Come che sia, e per quanto abbiasi a sbattere su di questo punto, e su parecchi altri dalle esagerazioni dell'ammirazione contemporanea, gli elementi della musica scenica erano creati in tutti i generi, e se essa, non altrimenti che quasi tutte le arti, non giunse allora al più alto grado di perfezione e di lustro, si potè gloriare almeno di dovere il suo nascere a quel secolo di genio e di fino discernimento.

Nell' arte drammatica in generale, quel gran secolo lasciava alcuni passi a fare alle età seguenti; ma se volgiamo un' occhiata al quadro che ci appresenta l' Italia guardata da questo lato, scorgeremo che, a tacere del melodramma, e del felice uso che vi si fece di tutte le arti, ella ebbe allora tragedie, le une fondate sulla storia, le altre immaginate, piene di situazioni commoventi e terribili; che ebbe commedie di carattere e d' intreccio, nelle quali i vizj e le ridicolosità furono al vivo rappresentate; che ebbe alla per fine pastorali piene di delicatezza, d' immaginativa e di grazie. Ella creò, ella possedette tutte queste ricchezze; ella ne conobbe per ancora la soprabbondanza e l' eccesso lungo tempo innanzi, che vi fosse, su nissun teatro d' Europa, un solo dramma, nel quale si vedesse splendere una scintilla di genio, di ragione e di affetto.

NOTE AGGIUNTE.

P. 53. nota 4. „ Il regno del dramma è risorto, e, che è assai peggio, quello anche del melodramma „. Avrei dovuto avvertire che la voce *melodramma* non è qui presa nel medesimo significato, che avrà nel capo XXVI, nel quale s'intenderà per melodramma il dramma cantato ossia il dramma in musica, significazione che un tale vocabolo ebbe sempre fino ad ora: il melodramma è una spezie di pantomima con grandi macchine, con spettacoli straordinarj, accompagnata da musica istromentale, il quale parla soltanto agli occhi ed agli orecchi, e fu, dicesi, per alcuni anni in gran voga, e che in effetto ha un gran mezzo di felice riuscita, nel non pretendere dello spirito nè negli attori nè negli spettatori.

P. 64 lin: 25. „ Gli Italiani pongono questa tragedia (il Torrismondo) tra le più belle del secolo decimosesto „. Uno dei più gran difetti che questa tragedia avrebbe pei Francesi, e per cui sarebbe oggidì impossibile di rappresentarla anche in Italia, si è la lunghezza di alcuni luoghi che sono pregevoli squarci di poesia, ma di poesia anzi epica che drammatica. La narrazione, a cagion d'esempio, di Torrismondo, la quale forma nella terza scena del primo atto l'esposizione dell'argomento, comprende oltre a trecento versi; e contiene i soli ragguagli che io restrinsi in poche righe, p. 63; ma in ciascuna parte di cotale narrazione il personaggio che la fa, o per meglio dire il poeta, si estende con una compiacenza, che gli fa dimenticare lo spettatore, che lo ascolta. Torrismondo parla ad un consigliere il quale fu suo aio, e che lo informò alla virtù ne' suoi primi anni, e gli palesa il fallo in cui cadde, ed i rimorsi che lo straziano. Incomincia dal richiamare alla memoria quel primo e felice tempo della sua vita; ragiona in appresso de' viaggi intrapresi nella sua adolescenza, dell' incontro fatto di Germondo, dell'amicizia, che l' uno per l'altro concepì, dei

loro errori in remote contrade, dei loro rischi e vicendevoli aiuti. Montati amendue sul trono, l'uno di Svezia, l'altro di Gozia, Germondo si accese di Alvida, e la dipintura di questo amore, e gli sforzi che fece per ottenerne l'oggetto, ed il rifiuto del vecchio re di Norvegia, e le guerre che ne seguirono, ed in fine la preghiera fatta dall'amico a Torrismondo, che dovesse domandare in suo proprio nome la mano della principessa, tutti questi preliminarj si estendono a non meno di duecento versi.

Il racconto divien più rapido, quando Torrismondo ritrae il suo stato nel naviglio, dove entrò con Alvida, per andare a rimetterla all'amico, e dove, contemplandola più da vicino, se ne invaghisce a poco a poco egli stesso: questa perigliosa situazione, questa continua dimestichezza, ed i suoi inevitabili effetti, durante una navigazione lenta, e lunghi ozj, sono significati come lo dovevano essere da un poeta sensitivo. Il Tasso richiamasi qui alla mente una situazione ed effetti pressapoco somiglianti, nel celebre e commovente episodio di *Francesca da Rimini*; egli lo imita, e ne copia quasi letteralmente un verso.

> Ahi, ben è ver, che risospinto Amore
> Più fiero e per ripulsa, e per incontro
> Ad assalir sen torna: e legge antica
> E', ch'a nessuno amato amar perdoni.
>
> (*Torrism.* att. I, sc. 3.)
>
> *Amor, ch' a nullo amato amar perdona*
>
> (Dante, *Inf.* c. V.)

Ma la tempesta, che sopraggiunge, s'impadronisce alla sua volta per modo della fantasia del poeta, che gli bisognano forse cinquanta versi per ritrarla. Essi sono assai belli, comecchè un po' gonfi, e più somiglianti a quelli di una tempesta di Lucano, che di Virgilio; ma lo spettatore, che comincia ad essere commosso, troverebbe in quell'istante inopportuni nella bocca di Torrismondo cinquanta versi descrittivi, quand'anche fossero di Virgilio istesso. Nell'ultima parte della narrazione il Tasso ritrova la sua sensibilità, i suoi colori gagliardi ed appassionati, e ad un tempo l'abitudine invecchiata di alterare talvolta con tratti spiritosi la dipintura dei sentimenti. Sul lido solitario, dice Torrismondo, ove fummo gettati dalla tempesta,

Mentre l' umide vesti altri rasciuga,
Ed altri accende le fumanti selve,
Con Alvida io restai dell' ampia tenda
Nella più interna parte. E già sorgea
La notte amica de' furtivi amori;
Ed ella a me si ristringea tremante
Ancor per la paura e per l' affanno.
Questo quel punto fu, che sol mi vinse (1).
Allora amor, furor, impeto e forza
Di piacere amoroso, al cieco furto
Sforzar le membra, oltre l' usanza ingorde.
Ahi lasso, allor per impensata culpa
Ruppi la fede e violai d' onore
E d' amicizia le severe leggi.
Contaminato di novello oltraggio,
Traditor fatto di fedele amico,
Anzi *nemico divenuto amando.*
Da indi in qua sono agitato ahi lasso!
Da mille miei pensieri, anzi da mille
Vermi di penitenza io son trafitto,
Non sol roder mi sento il core e l' alma;
Nè mai da' miei furori o pace o tregua
Ritrovar posso. O Furie, o Dire, o mie
Debite pene, e de' *non giusti falli*
Giuste vendicatrici! Ove ch' io volga
Gli occhi, o giri la mente e 'l mio pensiero,
L' atto, che ricoprì l' *oscura notte*,
Mi s' appresenta, e parmi in *chiara luce*
A tutti gli occhi de' mortali esposto, ec.

Pag. ibid. lin 32 ,, I cori (del Torrismondo) sono bellissimi squarci di poesia lirica ,,. Il primo soprattutto per la grandezza e magnificenza delle sentenze e della locuzione può venire agguagliato ai più bei cori del teatro greco. Esso è un Inno alla Sapienza eterna, e questo n' è il cominciamento:

O Sapienza, o del gran Padre eterno
Eterna figlia; o Dea di lui nascesti
Anzi gli Dei celesti,
A cui nulla altra fu nel ciel seconda,

(1) Ma solo un punto fu quel, che ci vinse.
Dante, *ub. supr.*

E da' stellanti chiostri al lago Averno,
E dovunque Acheronte oscuro inonda,
O Stige atra circonda,
Nulla s'agguaglia al tuo valor superno.
O Dea possente e gloriosa in guerra,
Ch'ami, ed orni la pace e lei difendi,
Se qui mai voli e scendi,
Fai beata l'algente e fredda terra;
Mentre l'imperio ancor vaneggia ed erra,
Fuor d'alta sede, e 'l tuo favor sospendi,
Non sdegnar questa parte,
Perchè nato vi sia l'orrido Marte.
E quando i suoi destrier percuote e sferza,
Sovra l'adamantino e duro smalto,
E porta fero assalto
E fa vermigli i monti e 'l gel sanguigno,
Tu rendi lui, come sovente ei scherza,
Più mansueto in fronte e più benigno,
D'irato e di maligno.
Tu la discordia pazza, e 'l furor empio,
Tu lo spavento e tu l'orror discaccia,
E si disgombri, e taccia
Ogni atto iniquo, ogni spietato esempio.
Tu peregrina Diva, altari e tempio
Avrai pregata, ove ascoltar ti piaccia.

P. 98. lin: 34 nota. „Comecchè tutte cotali censure (quelle che il conte di Caleppio fece sui nostri poeti tragici) non siano per avventura egualmente giuste, tornerebbe utile ai Francesi l'averne notizia, e vedrebbero quanti vizj di locuzione offendono gli stranieri in quelli stessi dei nostri poeti tragici, che a noi sembrano i più perfetti, ed imparerebbero ad andare assai circospetti nel proferir giudizio su tutto ciò che pertiene allo stile, intorno ai poeti forestieri „. Quelli che alzano tanto la voce sui concettini degli Italiani, senza dare a cotal voce il più sovente un significato preciso, sarebbero maravigliati di vedere che l'abuso dei concettini, o lambiccamento di sentenze è precisamente una delle censure, che questo critico assennato fa ai nostri migliori poeti tragici. „ Pietro Cornelio, dic'egli, si rese in parte scusabile del raffinamento troppo ingegnoso di pensieri riconosciuto da lui stesso nel Cid, per averli egli trovati nell'originale spagnuolo, di cui la sua tragedia è quasi

una parafrasi: ma non saprei punto scolparlo d' avere sparso di sua invenzione in più altre favole de' concetti d'una strana bizzarria, e che sono talora condannevoli per falsità, non che per laboriosa affettazione „: (Capo VI, art. III.) Crede conseguentemente di vedere, nella morte di Pompeo, il poeta mascherato sotto la persona di Acoreo, allorchè questi, nel riferire l'assassinio di quell' eroe, che si coprì la faccia nel vedersi ferire, dice:

Il dedaigne de voir le ciel, qui le trahit.
De peur que d' un coup d' oeil, contre un telle offense,
Il ne semble implorer son aide, ou sa vengeance.

Trova che l'affettazione procede più oltre, atto III, sc. 1, ove il medesimo Acoreo racconta che la testa di Pompeo offerta a Cesare;

Il semble qu' à parler encore elle s' aprête,
Qu' à ce nouvel affront un reste de chaleur
En sanglots mal formés exale sa douleur;
Sa bouche encore ouverte, et sa vue égarée,
Rappellent sa grande ame à peine séparée,
Et son courroux mourant fait un dernier effort
Pour reprocher aux Dieux sa défaite et sa mort.

Nell' atto V, sc. 1, gli pare riflesso da chi ruzza, non da chi narra cosa gravissima il dire del corpo di Pompeo:

Où la vague en courroux semblait prendre plaisir
Et feindre de le rendre, et puis s' en ressaisir.

Reca innanzi altri esempi che non gli sembrano meno tediosi nel *Cinna*, nell'*Eraclio* e nell'*Orazio*. Da Cornelio passa a Racine; molti dei tratti, che riprende, sono tolti è vero nella *Tebaide* e nell' *Alessandro*; ma ne trova anche nell'*Esther*, nell' *Ifigenia* e nella *Fedra*. Ciascun pensa, che in quest' ultimo non fa grazia al famoso verso:

Le flot qui l' apporta, recule épouvanté.

Questo egli tocca intorno a' vizj delle sentenze: quanto a quelli dell' espressioni, ne arreca un più gran numero; e gli pare, che ci vien troppo liberalmente attribuito il pregio della semplicità, e quello di unire nella tragedia la nobiltà del verso all' indole della prosa.

Bene spesso, dic' egli, i Francesi corrompono con frasi troppo poetiche così proprio temperamento. E gli pare, che P. Cornelio cada più frequentemente in siffatto errore, e siccome questo, secondo lui, è da tutti riconosciuto, lo lascia a parte

per allegare di preferenza Racine, Tommaso Cornelio, Voltaire, de Lafosse. I vizj che imputa loro, derivano dall'abuso dei tropi e di altre figure di discorso, lontane dal parlar comune, dalle perifrasi inutili, da epiteti e da altri nomi superflui. L'abuso de' tropi delle parole e delle frasi d eriva ora dalla frequenza dei medesimi, ora dalla loro arditezza. Il linguaggio delle tragedie francesi è un perpetuo tessimento d'astratti, di segni, di parti che fanno le veci del tutto, di metafore e di cose simili. Le virtù, i vizj, e le altre qualità astratte sono per lo più persone agenti. L'odio or giura di turbare incessantemente, or vede fuggirsi la vittima, or trema, siccome il tremante furore si lascia disarmare: altrove il furore chiama lo zelo al combattimento, e lo zelo ne sorte vincitore: parimente la virtù teme la disperazione; l' amicizia ha rossore dell'altrui pene: anzi la stessa gloria s'arrossisce d'offerire il partito della fuga; e cita gli autori, i drammi, le scene, ove si scontrano siffatte espressioni. Intorno l' uso dei segni per le cose, i troni, le corone, gli scettri, gli allori, i ferri o le catene, sono, dice egli, formole, che s' hanno sempre nell' orecchio -- Le dizioni metaforiche sono assai lodevoli nelle tragedie, come opportune per ispiegar le passioni violente; e questo critico di difficile contentatura confessa, che si trovano nelle tragedie francesi dei passi, in cui se n' è fatto un uso degnissimo: non pertanto la frequenza dei traslati è doppiamente in esse viziosa, cioè per la copia loro, onde è costituita troppo affettatamente gran parte della elocuzione, e per la ripetizione di moltissime. Rara è quella scena, se gli si presta fede, ove non s' incontri o la tempesta per l'avversità, o l'abisso per l'oppressione dei mali o il fulmine pel castigo, o il sacrifizio per la sofferenza di qualche privazione, o la vittima per chi soccombe, o il carnefice, per chi o per ciò che dà pena, o la fiamma per l' amore. Il critico non sente minor tedio dall' arditezza di cotali figure che dalla loro ripetizione. Quando Racine fa dire a Mitridate.

Et la triste Italie encore toute fumante
Des feux qu' a rallumés sa liberté mourante;

chi non crederebbe, esclama, udire un poeta lirico in vece d'un grave personaggio? Non perdona ad Ulisse il dire nell' *Ifigenia:*

Déjà de tout le camp la Discorde maitresse
Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,

Et donne du combat le funeste signal;

nè ad Ifigenia il dire ad Erifile :

Voila donc le triomphe, où j' etais amenée !
Moi-méme a votre char vous m' avez enchainée :

E nota in questo verso l' a pplicazione del carro ad un trionfo amoroso e metaforico.

Le altre figure lontane dal parlar comune, che gli spiacciono non di rado nei tragici francesi, sono le allegorie e le apostrofi. Esempio delle prime : Ifigenia, nell' andare a morte parla ad Achille :

Songez, seigneur, songez à ces moissons de gloire,
Qu' à vos vaillantes mains présente la victoire;
Ce champ si glorieux où vous aspirez tous,
Si mon sang ne l' arrose, est stérile pour vous.

Esempio delle seconde : Mitridate dice a' suoi figliuoli :

Non, princes, ce n' est point au bout de l' univers
Que Rome fait sentir tout le poids de ses fers,
Et de près, inspirant les haines les plus fortes,
Tes plus grands ennemis, Rome, sont à tes portes.

Un tale rivolgimento, dice il nostro critico, è permesso all'entusiasmo de' poeti : in bocca di altre persone ha del fanatico.

C' incolpa non meno delle perifrasi e degli epiteti superflui, e riprova pure in Racine quei bei versi che Enone volge a Fedra, siccome un vano rivestimento d' un medesimo pensiero :

Les ombres pour trois fois ont obscurci les cieux,
Depuis que le sommeil n' est entré dans vos yeux;
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sans nourriture.

Finalmente la notte oscura, il mar profondo e tanti altri epiteti, che noi adoperiamo di continuo o pel metro o per la rima, gli sembrano altrettanto spiacevoli nelle tragedie, quanto sono tollerabili ed anche sovente lodevoli nella poesia lirica o nell' epopeja.

Il Muratori nella sua *Perfetta poesia*, ed altri autori italiani fecero le medesime censure ai nostri poeti tragici. Sovente accade loro di biasimare, come affettato o ricercato, quello che l' abitudine ci fa vedere come naturale e semplice. Ma nelle occasioni anche, in cui non entreremmo nella loro sentenza, le loro critiche possono insegnarci ad esaminare, sotto nuovi

aspetti, alcune questioni, che noi troppo leggermente abbiamo come giudicate. Questa diversità di parere tra essi e noi può anche spiegare il perchè essi ricusano di aderire alle critiche che noi facciamo della locuzione dei loro poeti, anche quando esse ci sembrano dettate dalla ragione e dal buon gusto.

P. 160. lin. 13. Un breve componimento (di Machiavello) in tre atti ed in prosa . . , così disonesto, che non osò nè anco di dargli un titolo. „ Diedi nella nota (1), una breve idea del suggetto di questa commedia; ma feci uno sbaglio nel principio di essa nota, dandole il titolo di *Commedia sine nomine*. Quella, che porta veramente un cotal titolo, è in prosa, ma in cinque atti, stampata in Firenze, presso i Giunti, 1574, in 8, affatto diversa da quella di Machiavello, ed è assai rara. Non ne viene fatto cenno nella Drammaturgia dell'Allacci, nè nel tomo V del Quadrio; ed ignorasi il nome dell'autore. Se alcuno domanda, così nel prologo; come si chiama questa commedia, noi non glie lo potremmo dire; essa è un orfana, che ci è capitata tra le mani, senza padre e senza madre, e non sappiamo di chi sia nata. Epperò, in aspettando che la battezziate, noi la chiameremo *Commedia senza nome*. L'argomento è romanzesco, e l'intrigo avviluppato. Alonzo, ricco spagnuolo, viveva in Barcellona con due figliuoli gemelli, ancora fanciulli, uno chiamato Fernando, e l'altro Alvaro. L'inquisizione avendo voluto farlo arrestare come infedele o eretico, ripara a Maiorica col figliuolo Fernando, e viene accolto da Paolo e da Teresa; che hanno due figliuole ancora in tenera età. Le due famiglie si apparentano maritando Fernando con Aldanza, una delle due figliuole di Paolo e di Teresa, comecchè ciascuno sia soltanto in età di quattro anni. L'inquisizione persegue a Maiorica non solamente Alonzo, ma Paolo e Teresa; accusati di essere della medesima setta. La loro casa è circondata nella notte, e le si appicca il fuoco; essi si salvano ciascuno per diverse vie. Alonzo passa in Italia, e dopo aver trascorso Venezia, Padova e parecchie altre città, ricovera alla fine in Firenze; ed, a dover sottrarsi a novelle persecuzioni, cambia di nome, e si fa chiamare Rodrigo. In questo mezzo Teresa è giunta dal suo canto in Italia colla figlia Aldanza, e si accasa anche ella in Firenze. La sua seconda figliuola Valentina, presa nel suo letto dai satelliti dell' inquisizione, quando avvenne il disastro della sua casa, *non è condannata al fuoco*, dice il

testo, *come tutt' altra famiglia*, per pietà della sua infanzia, ed è venduta come schiava, sotto il nome di Quirilla. Alcuni anni dopo il caso la fe' capitare a Venezia, mentre che Alonzo vi dimorò alcun tempo: egli la comperò senza conoscerla, e la condusse seco lui a Firenze. Questi avvenimenti sono passati da quindici anni. In Barcellona, ne' tempi della prima disgrazia d' Alonzo, il secondo suo figliuolo Alvaro era stato salvato da un servo fedele, e, dopo molte vicende, era anche pervenuto nella capitale della Toscana. Alonzo si avvenne in Teresa, rimasta vedova, e ne fu preso d'amore senza conoscerla, e senza essere conosciuto. Per entrare nelle sue grazie le fe'dono della giovane schiava Quirilla. Suo figliuolo Fernando ama Aldanza, e n'è riamato: l'altro suo figlio Alvaro ama la schiava. Questi tre intrighi sono condotti ciascuno senza saputa delle parti non interessate, e terminano con un riconoscimento generale e con un triplice matrimonio d'Alonzo con Teresa, e d' Alvaro con quella che cessa d' essere schiava e di chiamarsi Quirilla, per ripigliare il suo nome di Valentina, e di Fernando con Aldanza, che riconosce in lui il piccolo suo marito di Maiorica. Le persecuzioni dell' inquisizione in quell' isola ed in Barcellona furono certo la cagione per cui l' autore non si palesò, ed è anche la ragione per cui il Quadrio, gesuita, e l'Allacci, in uffizio nella corte di Roma, non fecero cenno di tale commedia nei cataloghi, per altra parte sì compiuti, che diedero delle commedie italiane.

Pag. 207. nota. „ Veggasi ciò che Marmontel scrive intorno alla commedia italiana nella sua Poetica. „ Al sig. Napoli Signorelli, che può venir incolpato di battaglie troppo frequenti, e di troppo agevoli trionfi riportati sui critici del teatro del suo paese, non costa gran fatica il trionfare su tutto ciò che qui dice l' autore della *Poetica francese* intorno alla gelosia degli Italiani, alle crudeli loro vendette, ed agli intrighi pericolosi che debbono risultare dalle loro commedie. Ne trionfa un po' troppo a lungo (*Stor. crit. de' teatri antichi e moderni*, tom. III, p. 190 e seg.) e vi fa ritorno un pò troppo sovente: ma cessa solo d' avere ragione, perchè ha troppa ragione, ed è sempre disgustoso, che un autore francese di grido gli abbia dato un sì gran vantaggio.

P. 229. lin. 9. „ Gli autori italiani, che scrissero segnatamente intorno a questa ragione di spettacoli (il dramma in

musica) credettero di doverla difendere dall'imputazione d'inverisimiglianza, ecc. „

Ho parlato altrove delle risposte che l'autore italiano della *Storia de' Teatri* avvisò di dover fare ai critici francesi; la forma delle sue risposte non ne vale sempre la sostanza. A cagion d'esempio, su questa questione intorno alla verisimiglianza della musica adoperata come linguaggio, avrebbe potuto risparmiarsi di rispondere nel modo seguente: „ I pedantini e gli scrittorelli oltramontani forestieri, imperiti per avventura nelle lettere greche, latine e toscane, e ne' giusti principj di ragionare, sogliono rimproverare all' Italia questo genere difettoso a lor parere, che manda *a morir gli eroi cantando e gorgheggiando*. Bisogna dire che questi siano i pretti originali degli *eruditos à la violeta* dell'ingegnoso mio amico il signor *Cadalso y Valle*, e che appena leggono, pettinandosi, alcuni superfiziali dizionarj, o fogli periodici, che si copiano tumultuariamente d'una in altra lingua, e che con tali preziosi materiali essi pronunziano con magistral sicurezza, che il canto rende inverisimili le favole drammatiche. „ Cotali quistioni sono state da gran tempo trattate e decise in altro tenore di questo, così al di là come di qua dai monti. Il leggiadro ritratto che il sig. Signorelli fa degli eruditi francesi, ebbe di rado altri originali fuorchè i parrucchieri francesi, che gli Italiani prendono talvolta bonariamente per zerbinotti. Lo spagnuolo *Cadalso y Valle*, amico del nostro critico, è, o era certo uno scrittore assai ingegnoso, ma lo compiango, se il tratto che si allega di lui, è quello che si legge di più spiritoso nelle sue scritture. Desiderai qui sopra (p. 8.) che i miei compatriotti cessassero dal dar giudizj troppo risoluti sulla letteratura delle altre nazioni, *per cui ci accagionano d' ignoranza, di presunzione, d' inciviltà, e di leggerezza*; li confortai *ad arrossire di così fatte opinioni non meno false, che scortesi ed inospitali*. Conforto pure a fare lo stesso gli Italiani, gli Spagnuoli, gli Alemanni, gl' Inglesi, tutte le nazioni incivilite e colte. Dovrebbero pur bastare gli ostacoli che le divisioni naturali, le circoscrizioni geografiche e politiche, le forme di governo, le differenze delle favelle e le guerre frappongono tra i popoli, senza che i gusti esclusivi, le preoccupate opinioni nazionali, le decisioni sconsiderate, i sarcasmi, gli odj

si oppongano ancora alla libera comunicazione ed alla propagazione dei lumi.

P. 322. l. 22. „ Si può mettere in dubbio, che la musica nascente abbia avuto colori abbastanza vivi e veri per dare del brio a quelle grottesche caricature. „ Si può ben dare un tal nome a questo dialogo tra il servo Francatrippa, e gli ebrei, ai quali viene ad offerire in pegno alcuni effetti. Picchia alla loro porta.

Tich, tach, toch.
Tich, tach, toch.
O hebreorum gentibus,
Su prest: avrì, su prest;
Da hom da ben, ghe tragh zo l' us.

Ebrei. Ahi Baracbai
Badani, Merdochai,
Au biluchen, chet milotrau;
La Baracabà, ecc.

Ma vi ha nella scena che precede, tra'l capitano spagnuolo ed Isabella, materia ad un leggiadro duetto buffo. Non mi fate più di siffatti scherzi, dice il capitano; perocchè per poco non morii di dolore.

Isab. S' agli archibugj ed alle colubrine
Sete uso a far gran core,
Perchè temete poi scherzi d'amore?
Capit. Perchè todo vince amor.
Isab. Amor non so, ma voi ben mi vinceste,
Quando vi fei signore
Di questa vita mia, di questo core.
Capit. Decidme, mi signora,
De quien son estas tetiglias?
Isab. Del capitan Cardon.
Capit. Y los oscios, y las orescias?
Isab. Del capitan Cardon.
Capit. Y el rostro, y las narices?
Isab. Del capitan Cardon.
Capit. La fruente y la cabezza?
Isab. Del Capitan Cardon.
Capit. Y la capegliadura?
Isab. Del capitan Cardon.
Capit. Los dientes, y los labios?

Isab. Del capitan Cardon.
Capit. La vida y el corazon?
Isab. Del capitan Cardon.
Capit. O muy contiento!
O muy tam bien amado!
Y de mi dama muy avventurado!

La sola differenza sarebbe, che oggidì non si ripeterebbe tante volte la medesima risposta, e si darebbero, in fine, ad Isabella tre versi del medesimo metro di quelli del capitano, che canterebbero ad un tempo.

ERRATA			CORRIGE
Pag. 20	lin. 15	Massinissa gli diè	Massinissa le diè
,, 123	N. (3)	Negromonte	Negromante
,, 159	lin. 5	è diceno	e' dicono
,, 213	,, 3	In Fontanini	Il Fontanini
,, 220	N. (3)	1490	1590
,, 234	lin. 32	Del prof.	Dei prof.
,, ivi	,, 35	posseduto	posseduta
,, 256	N. —	madre del Guarini	moglie del Guarini
,, 258	lin. 22	La destinava	Lo destinava
,, 281	,, 30	ad un opera	ad un componimento
,, 299	,, 11	che gli	che le
,, 302	,, 4	intracciamenti	intrecciamenti

TAVOLA DEI CAPI.

PARTE SECONDA.

FINE DELL'OTTAVO VOLUME.